
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
კიბეანი
№3 (52), 2012

ART SCIENCE STUDIES
№3 (52), 2012



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2012

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (52), 2012

სარედაქციო საბჭო
ეკატერინე კიკნაძე
მანია კიკნაძე
მანია ბაჩუაძე

ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიამ იაშვილი

გარეკანის დიზაინი
ლევან დადიანი

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მანა პასაძე

კრებულისათვის მოწოდებული
მასალა უზრუნველყოფილი უნდა
იყოს შესაბამისი სამეცნიერო
აპარატით. თან უნდა ახლდეს
მონაცემები ავტორის სამეცნიერო
კვალიფიკაციის შესახებ ქართულ
და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე
ნაშრომის ინგლისურენოვანი
რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:
0102, თბილისი, ღავით აღმაშენებლის
გამზირი №40, საქართველოს შოთა
რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 43728
მობ: +995 (95) 305 060
+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Art Science Studies №3 (52), 2012

Editorial Group

EKATERINE
KIKNADZE
MAIA KIKNADZE
MAIA
GACHECHILADZE

Literary Editor

MARIAM IASHVILI

Cover Design

LEVAN DADIANI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author's academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit

Agmashenebeli Avenue №40
Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (95) 305 060

+995 (55) 288 750

E-mail: mariamiashvili@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრაციონალიზაცია

თამარ ცაგარელი

ლესინგი და „ჰამბურგის დრამატურგია“9

ლავრა ჩხარტიშვილი

ამერიკულ-ქართული სინამდვილე16

კინოაციონალიზაცია

გაია ლომანიძე

ოში დაკარგული თაობა ანუ გასეირნება ყარაბაღში29

მანანა ლომბორაშვილი

კრიტიკისა და კრიტიკოსის რაობის შესახებ40

კულტურის მენეჯმენტი

ნინო სანაღირაძე

კულტურის პოლიტიკის მნიშვნელობა და მოდელები55

დოქტრინანტიკა

სამეცნიერო სტატიები

გაბა ვასაძე

რობერტ სტურუას ქართული შექსპირიანა
(ნაწილი I), „რიჩარდ III“71

მარიკა მამაცაშვილი

მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან91

გაია ლიპარტიანი

სხეულის მოძრაობის ენისა და შესამოსელის
ურთიერთგანპირობებულობა ალან პიზის თეორიისა
და მაქს ლუშერის ტესტის მიხედვით104

თამარ სარჩიშვილი

რითმის მნიშვნელობა სახვითი
ხელოვნების კომპოზიციურ აგებაში121

ავტორთა შესახებ137

CONTENTS

THEATRE STUDIES

TAMAR TSAGARELI

Lessing And Hamburg's Dramaturgy"139

LASHA CHKHARTISHVILI

American-Georgian Reality141

FILM STUDIES

MAIA LAVANIDZE

Generation Lost In The War Or Walk In Karabakh144

MANANA LEKBORASHVILI

On Criticism And The Importance Of A Critic146

CULTURAL MANAGEMENT

NINO SANADIRADZE

The Meaning And Model Of Culture Policy148

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

MAKA VASADZE

Robert Sturua's Georgian Shakespearian150

Part I, Richard Iii

MARIKA MAMATSASHVILI

The Myth And Ritual With Peter Bruck153

MAIA LIPARTIANI

Interdependence Of Body Motion And Dressing

According To Alan Piza's Theory

And Max Lusher's Test155

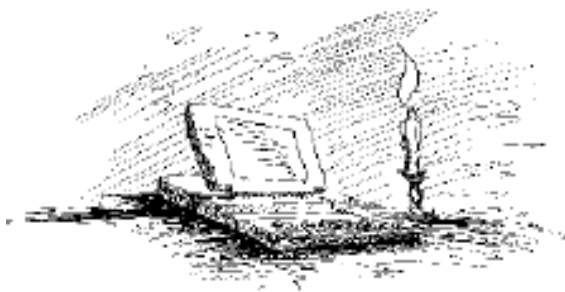
TAMAR SARCHIMELIDZE

Significance Of Rhythm Subject In Painting

Works Composition157



თეატრმცოდნეობა





ლესინგი და „ჰამბურგის დრამატურგია“

წარმოდგენილი ნაშრომი გახლავთ იმ სამეცნიერო კვლევის ქვეთავი, რომელსაც „დრამისა და თეატრის თეორია“ ჰქვია. ამგვარი სახელმძღვანელო ქართულ თეატრმცოდნეობით სივრცეში ჯერ-ჯერობით არ შექმნილა და მისი ავტორები (ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე მიხეილ კალანდარიშვილი და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე თამარ ცაგარელი) ვცდილობთ, თითოეული ეპოქის (თეატრის დაბადებიდან დღემდე) დრამისა თუ თეატრის თეორიული ასპექტის განვითარება განვიხილოთ და სრულყოფილად წარმოვაჩინოთ, რადგანაც, პირველ რიგში, მომავალ თეატრმცოდნეებს, ჰუმანიტარული სპეციალობის სტუდენტებსა თუ დაინტერესებულ პირებს მიეცეთ საშუალება თვალი ადევნონ და შეექმნათ რეალური სურათი სათეატრო სახილველის თეორიული კუთხით განვითარებისა.

ამჯერად, მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებ წინაკლასიკური და კლასიკური გერმანული თეატრის თვალსაჩინო წარმომადგენელზე, გერმანელ მწერალზე, განმანათლებელ გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგზე (1729-1781).

„ეჭვგარეშეა, რომ ლესინგი, მისი ხანის ყველა გერმანელზე, რაც ხელოვნებას ეხება, ყველაზე უფრო ნათლად, მწვავედ და ამავე დროს ლიბერალურად აზროვნებდა და არსებითი, რაც მთავარია, – შეურყეველად“ – წერდა შილერი გოეთეს.¹ ლესინგის „ოსტატური“ პიესები: „ბრძენი ნათანი“, „მინა ფონ ბარნჰელმი“ თუ „ემილია გალოტი“ დღემდე არ შორდება თეატრს, ხოლო მისი „ჰამბურგის დრამატურგიით“, რომელიც რეცენზიების კრებულია, ჰამბურგის ნაციონალური თეატრის შეკვეთით შექმნილი (1767-1769 იგი იყო ჰამბურგის ეროვნული თეატრის რეცენზენტი) პირველი ფუნდამენტალური თეორიული ნაშრომია

¹ Мамардшвили, М. К.: Формы и содержание мышления . Москва. Издательство “Высшая школа”, 1968. Ст.:37.

გერმანული თეატრისთვის. მან ფარდა ახადა არისტოტელეს ყალბად გაგებას ფრანგულ კლასიციზმში, ჩამოაყალიბა საკუთარი ხედვა ანტიკური პერიოდის დრამატურგიისა – ბერძენი კლასიკოსებისა, განიხილა შექსპირი და შექმნა გერმანული დრამის საფუძვლიანი თეორია და პრაქტიკული მითითებანი. ლესინგმა ამით გამოყო გერმანული დრამა ფრანგულის „დაქვემდებარებისგან“,“ ფრანგული კლასიციზმის წინააღმდეგ გამოვიდა და გერმანულ დრამატურგიასა და თეატრს ახალი პერსპექტივების საშუალება მისცა. მისმა კრიტიკულმა წერილებმა დიდი როლი ითამაშეს გერმანული ეროვნული თეატრის შექმნაში.

„ჰამბურგის დრამატურგიაში“ ლესინგი ასაბუთებს თეატრის მნიშვნელობას, როგორც საგანმანათლებლო იდეების გავრცელების პლატფორმას, ავითარებს დრამის თეორიის საკითხებს, მის ფუნქციას, ხასიათის პრობლემებს, იძლევა დრამატურგიაში ტიპურობისა და ინდივიდუალურობის ცნებების გაგებას, მათი ესთეტიკური ოსტატობის მეთოდებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ჟანრულ სისტემას, მისეული მიდგომით იძლევა კომედიის, ტრაგედიის, „მელოდრამის“ სპეციფიკის განსაზღვრებას. ნაშრომში ლესინგი აგრძელებს პოლემიკას კლასიციზმის წარმომადგენლებთან.

ლესინგისთვის თეატრი ზნეობის სკოლაა. „ჩვენ, სცენაზე სასწაულებს, მხოლოდ, ფიზიკური მოვლენებით ვუშვებთ, ზნეობრივ სამყაროში კი ყველაფერი ბუნებრივი წესრიგით უნდა განვითარდეს“.¹ მისთვის მთავარია დრამასა თუ სპექტაკლში გამოიკვეთოს პერსონაჟები სახეობა-ხასიათებით, რომლებიც წარმოადგენდნენ ინდივიდებს, რის შედეგადაც გარეგანი კანონზომიერების ადგილს დაიკავებს შინაგანი გრძნობების ფასეულობა, რაც მასშტაბად იქცევა.

გერმანელი განმანათლებლის ეს რჩევა ანალოგიაა ანტიკური ეპოქის ფილოსოფოსის, არისტოტელეს „პოეტიკაში“ გამოთქმული აზრისა, რომელიც ტრაგედიებში სტილსა და ხასიათს ითხოვს: „პოეტთა უმრავლესობის ტრაგედიები

¹ Gotthold Ephraim Lessing; Hamburg dramaturgy; Dover Publications, 1962. P.: 15.

უხასიათო ტრაგედიები“¹ – წერს არისტოტელე. ე. ი. ისეთი ტრაგედიები, სადაც ხასიათები არ არიან წარმოდგენილნი. ამავე დროს სიტყვას „უხასიათო“ შეიძლება მიეცეს აქ მეორე მნიშვნელობაც: უხასიათო ტრაგედია შეიძლება ამ შემთხვევაში ეწოდოს ისეთ ტრაგედიას, რომელსაც არ აქვს გარკვეულობა ან ემოციის მომტანი ხასიათი. დღეს ასეთ ტრაგედიას დაარქმევდნენ უსტილოს. „ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ როგორია გადაწყვეტილება. ამის გამო არ გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდანაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს ვინმე, ან რას გაურბის იგი, ან ისეთები, სადაც სრულიად არ არის მოცემული, თუ რას ირჩევს, ან რას გაურბის მიქმელი. ხოლო განსჯა არის ის უნარი, რითაც ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის, ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რასმე.“²

დრამის ღია და დახურული ფორმა, შექსპირის დრამები, ფრანგული ტრაგედიების კრიტიკა გახდა დრამის განვითარების ამოსავალი წერტილი XVIII საუკუნის გერმანიაში. ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგით“ დაიწყო მიდრეკილება ისტორიული აზროვნებისკენ, რის შედეგადაც თანდათანობით მოხდა მოქალაქეობრივი ინდივიდის ემანსიპაცია და ტრაგიკულის „ახალი გაგება“, როგორც შინაგანი და არა სოციალური განსაზღვრებით. მისთვის მთავარია პოლიტიკური პრობლემატიკა მორალურ-ეთიკურით შეცვლილიყო. თეორეტიკოს-დრამატურგისათვის ეს ნიშნავდა ნორმატიული პოეტიკის შეცვლას მისი წესრიგით, სიუჟეტის, ფორმისა და სტილისტური ამაღლებისათვის ხელოვნების ცალკეულ სახეებში.

ლესინგისთვის თეატრი არ წარმოადგენს ცრემლების ღვრისა და „ტყუილი“ ემოციების გამოწვევის ადგილს. ის წერს: „ჩემი რჩევაა: არ დადგათ სცენაზე არც ერთი ქრისტიანული ტრაგედია, რომლებიც აქამდე არსებობს. ეს რჩევა ეფუძნება

¹ არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: „განათლება“. 1979. გვ.:35.

² <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/lesgamb.pdf> Г. Э. Лессинг. Из «Гамбургской драматургии» ИЗ СТАТЬИ I; 1 мая 1767 года.

ხელოვნების მოთხოვნებს, რომელიც გვიკრძალავს უღიმღამო პიესებს, რაც საკუთარ ღირებულებას არ კარგავს იმის გამო, რომ სულმოკლე ადამიანი განიცდის რაღაც მღელვარებას, როდესაც ის სცენიდან ყველა იმ გრძნობის გამოხატვას ისმენს, რომელსაც ადამიანები მიეჩვივნენ, მხოლოდ, უფრო მეტად – წმინდა ადგილიდან. თეატრმა არავის უნდა მისცეს ცდუნების მიზეზი, და მე ვისურვებდი, რომ მას შეეძლოს და უნდოდეს, რომ არ დაუშვას ცდუნება.“¹

მისი შემოქმედებიდან ამ აზრისა და იდეის მატარებელია განმანათლებლური ტრაგედია „ნათან ბრძენი“ (1779), სოციალურ-ფილოსოფიური პრობლემატიკით, სადაც აშკარაა ავტორის მიერ გამოცხადებული ბრძოლა რელიგიურ ფანატიზმთან.

ლესინგს მიაჩნია, რომ არისტოტელეს თეორიული ნაშრომი „პოეტიკა“ მის თანამედროვეთაგან არასწორად იქნა გაგებული და თარგმნილი. მისი აზრით, შესაძლებელია გვერდი აუარო „წესებს“, მაგრამ წარმოადგინო სპექტაკლი, სადაც იქნება მოქმედება და ამბავი. გერმანელი განმანათლებლის ეს მოთხოვნაც ანალოგია არისტოტელეს მიერ გამოთქმული აზრისა, სადაც ბერძენი ფილოსოფოსი წერს: „მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა.“² თუმცა ლესინგი უპირატესობას ანიჭებს თეორიის პრაქტიკაში განხორციელებას. იგი „ჰამბურგის დრამატურგიით“ შემოქმედებს ურჩევს თანადროულობის აღწერას, რადგანაც, თვლის, რომ ემოციურობის მომტანი არის არა ირეალური ამბავი, არამედ ისტორია, რომელიც შესაძლოა ავტორის „გვერდით“ განვითარებულიყო ან თავად მას გადახდომოდა თავს: „კარგი მწერალი, რა სტილითაც არ უნდა წერდეს იგი, თუ ის წერს არა მხოლოდ იმისთვის, რომ თავი მოიწონოს საკუთარი მახვილგონივრულობით და განსწავლულობით და თვლის, რომ მისი ნაშრომები ეკუთვნის

¹ <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/lesgamb.pdf> Г. Э. Лессинг. Из «Гамбургской драматургии»; ИЗ СТАТЬИ П. 5 мая 1767 года.

² არისტოტელე. პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით. თბილისი. გამ.: „განათლება“. 1979 წ. გვ.:27.

თავისი ქვეყნის ყველაზე საუკეთესო და განმანათლებელ ადამიანს, ეს – ღირსებაა... მწერალმა უნდა დაწეროს ის, რაც მას მოსწონს, რასაც მისი გულის შეძვრა შეუძლია. დრამატული პოეტი კი, თუკი იგი ეშვება უბრალო ხალხის გემოვნებამდე, ამას მხოლოდ იმიტომ აკეთებს, რომ დამოდვროს ისინი და არა იმიტომ, რომ განამტკიცოს მათში ყოველგვარი ცრურწმენა, არაკეთილშობილური აზრები¹; ისევე როგორც ბერძენი ფილოსოფოსისთვის, უპირველეს ყოვლისა, უმთავრესი იყო ის, თუ რას ირჩევს ადამიანი მისაბამ საგნად და შემდეგ, თუ როგორ ბაძავს მას. ამიტომაც, პოეტებთან ერთად, გერმანელი კრიტიკოსი მოუწოდებს მსახიობებს, – იყვნენ შეძლებისდაგვარად უფრო მეტად ბუნებრივები და მოაზროვნენი:

„ლამაზი გარეგნობა, მიმზიდველი ფიზიონომია, მეტყველი მზერა, მომაჯადოებელი მოძრაობა, სასიამოვნო ჟღერადობის ხმა, – ეს ისეთი თავისებურებებია, რაც სიტყვით არ გადმოიცემა, მაგრამ მათში როდია მსახიობის ერთადერთი და უმაღლესი ღირსება. მისი მოწოდება მოითხოვს, რომ ბუნებრივისგან უხვად იყოს დაჯილდოებული.....“² იმავდროულად იგი არტისტისგან მოითხოვს აზროვნებას, მიაჩნია, რომ ავტორის მიერ ჩადენილი შეცდომა, სცენაზე მსახიობმა უნდა გამოასწოროს: „მან (მსახიობმა) მუდმივად უნდა იაზროვნოს პოეტთან ერთად; უნდა იფიქროს მის ნაცვლად იქ, სადაც პოეტს რაღაც არ გამოუვიდა ადამიანური არასრულყოფილების გამო...“³

დიდროს მსგავსად, მსახიობისგან ლესინგიც მოითხოვს სხეულის, გონებისა და გრძნობის სინთეზს: „..... რაკი ფიქრის მიზანი იყო ან მოზომვა ან ვნების გაჩაღება, ადამიანი ან უცაბედად მშვიდდება, ან მისი სხეულის ნაწილები ნელ-ნელა იწყებენ უფრო სწრაფად მოძრაობას. მხოლოდ სახე ინარჩუნებს ფიქრით გამოწვეული აფექტის კვალს, სახის

¹ <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/lesgamb.pdf> Г. Э. Лессинг. Из «Гамбургской драматургии» ИЗ СТАТЬИ I; 1 мая 1767 года.

² <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/lesgamb.pdf> Г. Э. Лессинг. Из «Гамбургской драматургии» ИЗ СТАТЬИ I; 1 мая 1767 года.

³ იქვე;

ნაკვეთებში იგრძნობა მღელვარება, თვალებში ცეცხლი კრთის, რადგან სახე და თვალები არ გვემორჩილებიან ისე სწრაფად, როგორც ხელ-ფეხი. ხოლო შემდგომ, ფიზიონომიის ამ გამომსახველ თამაშში, თვალების ამ ელვარებაში, მშვიდად მყოფი ტანის ფონზე, ჩვენ ვხედავთ ცეცხლისა და ყინულის ისეთ შეხამებას, რომელშიც, ჩემი ფიქრით, უნდა გამოითქოდეს ზნეობრივი სენტენციები ბოზოქარ ვითარებაში.¹

ლესინგი, მისი თეორიული მოსაზრებებით, მუდმივად ეყრდნობა არისტოტელეს. ზოგადად, ანტიკური ეპოქის ავტორთა იდეისა და აზრის გაზიარება გერმანელ განმანათლებელს პარადოქსულად აახლოებს კლასიციზმის თეორეტიკოსებთან, მაგრამ ნათელია, რომ ლესინგი, აპელირებს რა უძველესით, აღწევს აბსოლუტურად განსხვავებულ მიზანს. არისტოტელეს ნებისმიერი თეორემა ინტერპრეტირებულია ისე, რომ დაამტკიცოს ახალი მხატვრული პრინციპები – საგანმანათლებლო პროგრამის რეალიზში, გაამართლოს გერმანელი მწერლის უფლება ეროვნული ლიტერატურის შექმნის შესახებ, რომელიც აკმაყოფილებს თავისი დროის აქტუალურ ინტერესებს.

თუ ფრანგებისთვის ტრაგედიის პერსონაჟებად განიხილებოდა და აღიქმებოდა მხოლოდ სოციალური ფენის უმაღლესი კლასის წარმომადგენლები გერმანელი თეორეტიკოსი თვლის, რომ: „პრინციპებისა და გმირების სახელებს შეუძლია პიესას მხოლოდ პომპეზურობა და სიდიადე შემატოს, მაგრამ არ შეუძლია გახადოს ამაღელვებელი. უბედურება იმ ხალხისა, რომელთა მდგომარეობა უფრო ახლოა ჩვენთან, რა თქმა უნდა, უფრო მძლავრად მოქმედებს ჩვენს სულზე, და თუ ჩვენ თანავუგრძნობთ მეფეებს, თანავუგრძნობთ როგორც ადამიანებს, და არა როგორც მეფეებს.“² ამ ციტატიდან ნათელია, რომ ლესინგისთვის დრამის პერსონაჟი არის ჩვეულებრივი ადამიანი, რომელიც უფრო ახლოს დგას რეალიზმთან, ვიდრე „გმირად“ წარმოჩენილი დიდგვაროვანი, რომელიც მოწყვეტილია რეალურ

¹ იქვე;

² <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/lesgamb.pdf> Г. Э. Лессинг. Из «Гамбургской драматургии»; ИЗ СТАТЬИ XIV; 16 июня 1767 года..

ცხოვრებას და მისი სამყაროს მიღმა არსებული ცხოვრება მისთვის უცხოა. მისთვის ტრაგედია იმ შიშის გამოძახატველია, რომელიც იწვევს თანაგრძნობას.

ლესინგისთვის დრამა, და შესაბამისად, თეატრი – ნაციონალურ-რეალისტურია. სწორედ მან შექმნა გერმანიაში პირველად ნაციონალური კომედია „მინა ფონ ბარნჰელმი“ (1767), სადაც გაკრიტიკებულია ფეოდალურ-მონარქიული სინამდვილე.

1967 წელს გამოიცა ა. ანიქსტის შრომა „დრამის თეორია არისტოტელედან ლესინგამდე“, სადაც ავტორი შეისწავლის ლესინგის დრამის თეორიის განსაკუთრებულობას – „ლესინგი და დრამის თეორია XVIII.“

ა. ანიქსტი ნაშრომში განიხილავს დრამის თეორიის მნიშვნელობას გერმანიაში ლესინგამდე, ლესინგის შეხედულების ფორმირების განსაკუთრებულობას, გერმანელი მწერლების მიერ დრამის ფუნქციისა და მნიშვნელობის აღქმას, დრამის თეორიაში ხასიათის პრობლემას, ტრაგედიის ინტერპრეტაციას და მის კათარსის ლესინგის სწავლებაში, განმანათლებლების შეხედულებას კომედიის, ტრაგიკომედიისა და „ცრემლიანი“ დრამის პრობლემებთან დაკავშირებით. ანიქსტი ერთგული რჩება იმ აზრისა, რომ: „ლესინგი დრამის თეორიაში წარმოადგენს ისეთივე მნიშვნელოვან ფიგურას, როგორც არისტოტელე.“¹

მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს „ჰამბურგის დრამატურგიაზე“, ავითარებს იმ აზრს, რომ ლესინგის შრომა მნიშვნელოვანია განმანათლებლების ესთეტიურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით, – დრამაში რეალიზმის თეორიის კონცეფციის ჩამოყალიბება.

¹ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М. 1967. с.:342

ამერიკულ-ქართული სინამდვილე

(ჯონ სტაინბეკისა და რეზო კლდიაშვილის
პერსონაჟთა იდენტობის საკითხისათვის)

ჯონ სტაინბეკი ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა მეოცე საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურაში. მისი შემოქმედებისადმი მკითხველისა და მკვლევართა ინტერესს იწვევს მწერლის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი და ის ფორმა, რითაც იგი ხატავს სამყაროს რეალურ სურათს ყოველგვარი შელამაზების გარეშე. სტაინბეკის შემოქმედება სიკეთით სავსე ადამიანების ცხოვრებაა, რომლებიც შესაძლოა სასოწარკვეთილებიც იყვნენ, საზოგადოებისთვის მიუღებელნიც, მაგრამ კეთილები არიან და იწვევენ მკითხველთა შორის პოზიტიურ განწყობას. მწერალი ცდილობს ასეთ ადამიანებშიც დაგვანახოს ბევრი დადებითი თვისება და შეგვაყვაროს ისინი. „ცხოვრება უნდა აისახოს ისე, როგორც არის, ყოველგვარი შეფუთვის გარეშე“. მან ბოლომდე შეინარჩუნა რწმენა ადამიანისა, სიცოცხლე ცხოველმყოფელობისა. სტაინბეკის შემოქმედების განსაკუთრებული ხიბლი უკავშირდება ბიბლიური სიუჟეტების გამოყენებას. ჯონ სტაინბეკის შემოქმედების მკვლევარი ბეჟან სივსივაძე მართებულად მიიჩნევს, რომ „ბიბლია საუკუნენახევრის განმავლობაში, როცა ამერიკის ეროვნულ კულტურას საფუძველი ეყრებოდა, უმრავლესობის მთავარ საკითხავ წიგნს წარმოადგენდა. მან დიდი გავლენა მოახდინა როგორც მწერლობის განვითარებაზე, ასევე სასაუბრო მეტყველებაზე. ბიბლიის ზემოქმედებას განიცდის ამერიკელ მწერალთა უმრავლესობა.“¹

ჯონ სტაინბეკმა მოთხრობა „ტორტილა ფლეტი“ საქართველოში ვიზიტამდე, 1935 წელს გამოსცა. იგი

1 ვ. ძიგუა, სიბნელე განთიადია, ჯერ არშობილი..., ჟურნალი „ეთატი და ცხოვრება“, №6, 2011, გვ.22

საქართველოს, პირველად, მოთხრობის გამოქვეყნებიდან 12 წლის შემდეგ – 1947 წელს ეწვია, ფოტოხელოვან რობერტ კაპასთან ერთად. სწორედ საქართველოში მოგზაურობისას აღმოაჩინა მან ქართველების მსგავსება მისი მოთხრობის „ტორტილა ფლეტი“ პერსონაჟებთან. ამას ადასტურებს მიხეილ ადამაშვილის მოგონებაც: „თბილისში ყოფნის ბოლო დღეა და გადაღლილობის მიუხედავად, ფუნიკულორზე, დიდ რესტორანში არიან მიპატიჟებული მწერალი ჯონ სტაინბეკი და ფოტოგრაფი რობერტ კაპა. აქედან მთელი მტკვრის ხეობაზე, რომელიც ნიუ-მექსიკოს ხეობას აგონებდა, მშვენიერი ხედი იშლება და შებინდებულზე იქ ასვლისას სტაინბეკმა დაიმახსოვრა ლამპიონების შუქით გაბრწყინებული ქალაქი და ისიც, კავკასიონის შავი მწვერვალების ფონზე საღამოს ცას როგორ დასდებოდა ოქროსფერი“.¹ შეზარხოშებულებს, ქეიფისას კიდევ უფრო მოაგონდა მწერალს „ტორტილა ფლეტის“ პერსონაჟები, „სულის ასეთი ერთიანობა, ისევე როგორც ჩვენთან, საქართველოსთვის უცხო არ ყოფილაო – დაასკვნის მწერალი“.²

ჯონ სტაინბეკის მიერ დახატული კონკრეტული სამყარო, ხასიათები, ტიპაჟები სცილდება ამერიკულ მასშტაბებს. ის ისეთივე ახლობელია ოკეანის გამოღმა სამყაროსთვის, როგორც თავად ამერიკელებისთვის. ამასვე ადასტურებს სტაინბეკის შემოქმედების მკვლევარი, ამერიკელი პროფესორი სუზან შილინგლოუ, რომელიც სტაინბეკისა და კაპას ვიზიტიდან 64 წლის შემდეგ ესტუმრა საქართველოს. „ცხელი შოკოლადისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში მკვლევარმა განაცხადა: „საქართველო საბჭოთა კავშირისთვის დაახლოებით იგივე იყო, რაც ამერიკისთვის კალიფორნიაა. „რუსულ დღიურში“ კარგად ჩანს, რომ კალიფორნიის მსგავსად, ეს სწორედ ის ალთქული მიწაა, სადაც ყველას სურს მოხვედრა. სტაინბეკიც განსაკუთრებით მოიხიბლა ამ ქვეყნით. გარდა ამისა, მას ძალიან უყვარდა ისტორია, ძველი მითები და ლეგენდები.

¹ ვ. ძიგუა, სიბნელე განთიადია, ჯერ არშობილი..., ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №6, 2011, გვ.13

² იქვე, გვ. 12

საქართველო კი განთქმულია ამით. საინტერესოა, რომ, როცა ის ამერიკაში დაბრუნდა, მალევე დაწერა წიგნი East of Eden (სამოთხის აღმოსავლეთი), სადაც აშკარად იგრძნობა საქართველოს გავლენა და აქ მიღებული შთაბეჭდილებები¹.

მსგავსებას ამერიკულ-ქართულ ხასიათს, ტიპაჟებსა და გეოგრაფიულ ლანდშაფტს შორისაც კი მკითხველი ჯონ სტაინბეკის თითქმის ყველა მოთხრობაში აღმოაჩენს, თუმცა ამ მხრივ როგორც ჩანს, ყველაზე ხელსაყრელი ლიტერატურული მასალა „ტორტილა ფლეტი“ აღმოჩნდარომელზე დაყრდნობითაც და შემოქმედებითი შთაგონებით ქართველმა დრამატურგმა რეზო კლდიაშვილმა სრულიად ახალი ქართული სამყარო შექმნა ლიტერატურული ინსტრუმენტებით თეატრისათვის.

პოსტმოდერნულ მსოფლიო ლიტერატურაში აპრობირებული ხერხია ერთი ლიტერატურული წყაროს, სიუჟეტის, ფაბულის გადამუშავება. XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი პოპულარული გახდა ე. წ. „მეორადი ლიტერატურის“ შექმნა, მართალია ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში დაიწყო მითების, მხატვრულ-ლოკუმენტური ლიტერატურული ტექსტების გადამუშავება, მაგრამ პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამ პროცესმა სულ სხვა სახე მიიღო, რაც გამოინახება იმაში, რომ ერთ კონკრეტულ ტექსტზე დაყრდნობით იქმნება სრულიად ახალი სიუჟეტი, ე. წ., „ამბის გაგრძელება“. კვლევის თვალსაზრისით ამ პროცესის ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია ჯონ სტაინბეკის „ტორტილა ფლეტის“ შთაგონებით რეზო კლდიაშვილის „პილონის“ შექმნა, როგორც დრამატული ტექსტის. თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუა წერს: „გამოცდილმა დრამატურგმა შექმნა დამოუკიდებელი სცენური ვერსია, სადაც დიალოგურ ფორმაში დინამიკურად, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკის წინ წამოწევით, სული შთაბერა სტაინბეკის ამაღლებულ მხატვრულ გარემოს. რეზო კლდიაშვილისეული ვარიაციები აღიქმება, როგორც ფსიქოლოგიურ-სატირული ჟანრის დასრულებული სცენური ნაწარმოები, სადაც შენარჩუნებულია სტაინბეკის ახროვნებისთვის ნიშნული მისტიკური ქსოვილი, შეზავებულ

¹ ნინო ჩიმაკაძე, სამოთხის აღმოსავლეთი (ინტერვიუ სუზან შილინგლოუსთან), იხ.: ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“, 30 ნოემბერი, 2011.

ნატიფ, გამკილავ იუმორთან“.¹ კლდიაშვილისეული ტექსტის აქტუალობას და მის მაღალ თეატრალურობას მოწმობს ის ფაქტი, რომ „პილონი“ სამჯერ განხორციელდა ქართული თეატრის სცენაზე. დრამატული ტექსტი კი ფასდება (და იქმნება იმიტომ, რომ დაიდგას) იმის მიხედვით, ხდება თუ არა მისი ინტერპრეტაცია თეატრში.

რეზო კლდიაშვილმა „პილონი“ 2005 წელს დაწერა როგორც მონოპიესა, ხოლო 2007 წელს მონოპიესას ფოთის თეატრისა და რეჟისორ ირაკლი გოგიას თხოვნით დაემატა პერსონაჟები და დღემდე ქართულ თეატრში არსებობს ამ პიესის სამი სცენური ვერსია:

1. თეატრი ათონელზე (რეჟისორი დავით ნიკოლაძე, პრემიერა შედგა 2005 წლის 5 ნოემბერს)

2. ფოთის ვალერიან გუნაის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში (რეჟისორი ირაკლი გოგია, პრემიერა შედგა 2007 წლის 26 აგვისტოს);

3. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის თეატრში (რეჟისორი ნუგზარ ბუცხრიკიძე, პრემიერა შედგა 2011 წლის 8 ივნისს).

ჩვენი კვლევის მიზანია შევისწავლოთ ამ ორ ნაწარმოების იდენტობის საკითხი.

ჯონ სტაინბეკის მოთხრობაში ასახულია პაისანოების (ამერიკული საზოგადოების უმდაბლესი ფენა) ტრაგიკული ცხოვრება. უსაქმური და უმიზნო ადამიანების ბედი ტრაგიკული კი არა, უბრალოდ, ერთნაირად უშინაარსოა არა მარტო ამერიკაში, არამედ ყველა ქვეყანაში. მწერალი მხატვრულად ხატავს ზოგადადამიანურ სევდას, სიკეთისა და თანაგრძნობის ძალას, ტკივილს და სიზარულს ისეთი ადამიანების ცხოვრების აღწერაშიც კი, რომლებიც თითქმის არაფერს აკეთებენ, არაფერს ცდილობენ და გასაწყლებულ ყოფაში სიკვდილი ელით.

ჯონ სტაინბეკი მოთხრობის შესავალში თავად წერს: „ამ წიგნში თქვენ წაიკითხავთ დენის, დენის მეგობრებისა და დენის სახლის ამბავს. ნახავთ, როგორ გაერთიანდა ეს სამი ცნება;

¹ ვ. ძიგუა, იქვე, გვ. 22

გაეცნობით მათ თავგადასავლებს, რა სიკეთე დაუთესიათ, რა ფიქრებით ყოფილა მოცული მათი თავი და რა მისწრაფებები ჰქონიათ. წიგნის დასასრულს კი იმასაც მოგითხრობთ, როგორ დაიკარგა თილისმა და მათი კავშირიც როგორ დაირღვა.¹ ეს არის მარტივი ენით (რითიც ჰემინგუეის ძალიან ჰგავს) დაწერილი მოთხრობა მეგობრობაზე და ადამიანებზე. ნაწარმოების ცენტრში დენი დგას. იგი გამდიდრებული ლატაკია, რომელსაც შემკვიდრებით ერგო ორი ბინა ტორტილა ფლეტში. როგორც ყველა, სიმდიდრემ დენიც შეცვალა. „როცა კაცი ღარიბია, მუდამ ასე ფიქრობს ხოლმე – „ფული რომ მომცა, ჩემს კეთილ მეგობრებსაც გაუუნაწილებო.“ მაგრამ, გაჩნდება თუ არა ფული, გულმოწყალებაც ხელადვე ქრება.“ ასეთია დენიც, რომელიც მოთხრობის გარეთ ყველა გამდიდრებული ადამიანია.

სტაინბეკი აღწერს რეალურ სიტუაციებსა და პიროვნებებს. ყველაფერი იმდენად რეალურია, რომ გგონია შენ გარშემო ხდება. დენის მეგობრებიდან ერთ-ერთია პილონია, – მეგობრე, რომელიც ბევრი ადამიანური თვისებით გამოირჩევა. მისი ხასიათი მწერლის პირდაპირი დახასიათებიდან კი არა, არამედ სიტუაციებიდან იხატება. ხოლო რეზო კლდიაშვილთან პილონის ხასიათი დიალოგებსა და მონოლოგებში ვლინდება. ამ ორი პერსონაჟის იდენტობის პრობლემის საკვლევად მივმართავთ თვისობრივი მეთოდის გამოყენების ხერხს. ცხრილი ნათლად აჩვენებს მსგავსებას და განსხვავებას სტაინბეკისეულ და კლდიაშვილისეულ პერსონაჟებს შორის. თვისობრივი კვლევის მეთოდი გამოავლენს პილონის (პერსონაჟის) და სტაინბეკისეული სამყაროს კლდიაშვილისეულ ინტერპრეტაციას,

ამ ცხრილის საშუალებით სახეზეა სტაინბეკის მოთხრობის კლდიაშვილისეული ინტერპრეტაცია. ცხრილი აჩვენებს, რომ ქართველი დრამატურგი უცვლელს ტოვებს პერსონაჟ პილონის ხასიათის ძირითად შტრიხებს, დარჩენილი ცვლილებები კი განპირობებულია მის მიერ ახალი სიუჟეტის შექმნით, რომელიც მოთხრობის ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს, ერთგვარ

¹ ჯ. სტაინბეკი, ტორტილა ფლეტი (თარგმნა ვახტანგ ჭვლიძემ), ყურნალი „საუნჯე“, №4, 1975, გვ. 62

პილონი - ჯონ სტაინბეკთან	პილონი - რეზო კლდიაშვილთან
პირდაპირი ადამიანი	
თავშესაფარის გარეშე უფრო უკეთ გრძობს თავს	
გულახდილი	„ჩემს ცოდვებს მაგ ფერით ვერ გაგამდიდრებ“
ეჯავრება ბედოფლათობა	
მესაკუთრული „შამით მოწამლული“	
პასუხისმგებლობის შეგრძნება	
მორიდებული, მოკრძალებული	რჩება მორიდებულად და მოკრძალებულად
ჭკუამახვილი	
კარგი მეხსიერება აქვს	
მიზანდასახული	
მხედველობიდან არაფერი ეპარება	არასოდეს მყვარება უაზრო ოცნება
მეოცნებე	განმს აუცილებლად ვიპოვი
არჩევანს მუდამ ბედნიერებაზე აკეთებს, ვიდრე სიმდიდრეზე	
ღირსების შეგრძნებით	ღირსებადაკარგული, მისი აღდგენის შეგრძნებით
თავმოყვარე	მღვდელი რომ გამოვსულიყვი ეკლესიაში ერთი წმინდანი გამოჩნდებოდა
მოხერხებული	
მეგობრის გარდაცვალებით გამოწვეული სასოწარკვეთა	
	მიმტევველი
	აგნობიერებს რა ქურდობა ცუდია, მაინც ქურდობს
მეგობრების ერთგული	მეგობრობის ფასი ვიცი
	აღიარებითი (მოხოლოცი)

პილონის ხასიათის ცხრილი

ჯონ სტაინბეკთან და რეზო კლდიაშვილთან

ჯონ სტაინბეკი	რეზო კლდიაშვილი
კალიფორნია	საქართველო
მონტერი და ტორტილა ფლეტი (გაბრტყელებული კვერი, თუმცა ბრტყელი სულაც არ არის)	ქუთაისი, საფიჩხია
პიასანოები (ესპანურ, ინდურ მექსიკურ და კავკასიურ ტომთა სისხლში წარეცს)	
პიასანოების მეგობრობის შეკვრა და დამლა	მეგობრობის დამლის შემდგომი პერიოდის ჩვენება
	ჭორი - ახალი პერსონაჟი საქართველოდან
მოქმედების ადგილი ტორტილა ფლეტი	მოქმედების ადგილი სასაფლაო ტორტილა ფლეტში
დენის სიკვდილის შემდეგ მოთხრობა სრულდება	პიესა იწყება დენის გარდაცვალებიდან 11 წლის შემდეგ
მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ტორტილა ფლეტის მაცხოვრებლები	მთავარი მოქმედი პერსონაჟი პილონი

ხიდს პილონის შემდგომი ცხოვრებისა. მთავარი გმირის ცხოვრების მომდევნო ეპიზოდებში ვლინდება, რომ პილონი გახდა გაცილებით მიმტყეპელი. მის მონოლოგებში ჩანს მისი ერთგვარი აღიარება და შეფასება განვლილი ცხოვრებისა 11 წლის შემდეგ. ის აკეთებს ერთგვარ გადაფასებას და დაასკვნის, რომ არ შეცვლილა.

რეზო კლდიაშვილის მხატვრული ოსტატობა ვლინდება ჟორჟის, პიესაში ახალი პერსონაჟის ლოგიკურად შემოყვანაში. დრამატურგი ოსტატურად ახერხებს „დენის სამეგობროს“ დაშლის შემდეგ პილონის ცხოვრების ჩვენებას ისე, რომ არ არღვევს სტიანბეკისეულ ატმოსფეროს, მხოლოდ გარდაცვლილ მეგობრებთან პილონის გასაუბრების შემდეგ, მთლიანად იცვლება გარემო და კონტრასტულად პიესაში ადგილს იკავებს განსხვავებული ქართული ლექსიკა (იმერული კილო-კავი, ჟარგონი), რომელიც გათამაშებული ამბის ლოგიკური ნაწილი ხდება. ქართველი დრამატურგი სიუჟეტს ისე ავითარებს, რომ ახალი პერსონაჟის ჟორჟის გაჩენა მოქმედებაში მთლიანად ლოგიკურ მოტივაციას ექვემდებარება. სტიანბეკი თითქოს სვამს წერტილს დენის სამეგობროს-სამძოს დაშლისთანავე, კლდიაშვილი კი პილონს უნარჩუნებს სიცოცხლის ხანგრძლივობას და მას აძლევს მოვლენათა ხელახლა გადაფასების საშუალებას, გარდა ამისა, ჟორჟის წყალობით უფრო ნათელს ჰფენს პაისანოებს, როგორც ასეთ მოვლენას.

თუ მოთხრობის ცენტრში ტორტილა ფლეტის მაცხოვრებლები დგანან, რეზო კლდიაშვილის პიესის ცენტრალური ფიგურა – პილონია. ამიტომაც „ასე დაასათაურა რეზო კლდიაშვილმა პიესა, რითაც „ტორტილია ფლეტის“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი დრამატურგიული ვერსიის ცენტრალურ ფიგურად გამოიკვეთა. თერთმეტწლიანი პაუზის შემდეგ, მექსიკელი ქურდი და ლოთი ბრუნდება კალიფორნიაში, ქალაქში, რომელთანაც ბევრი ტკბილ-ძწარე მოგონება აკავშირებს, ბრუნდება როგორც მაწანწალა და ცხოვრების ამაოებაზე მოფიქრალი“.¹

¹ ვ. ძიგუა, იქვე, გვ. 23

რეზო კლდიაშვილის პიესაში ჟორჟის გაჩენის საფუძველს თავად სტაინბეკი იძლევა, ის გარკვევით ახსენებს, რომ პაისანოები კავკასიელებიც იყვნენ, თანაც სტაინბეკი კარგად იცნობდა საქართველოს, ამიტომ „დრამატურგმა სამართლიანად თავი აარიდა ზოგადკავკასიელი ტიპის შექმნას და ქუთაისური ჟარგონით აამეტყველა თავისი პერსონაჟი. რაც მთავარია, ამ ქალაქისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური იუმორი ისე ორგანულადაა შერწყმული წარმოდგენის ერთიან ქსოვილთან, წუთითაც კი არ გეხამუშებათ ერთი შეხედვით, უცხო ინოტაციური აქცენტის „შემოჭრა“¹. ჟორჟი ნამდვილი ქართველის ტიპაჟია ყველა დადებითი და უარყოფითი თვისებით. ის საკმაოდ ბილწსიტყვაობს, როგორც ეს ქართველს სჩვევია, აქვს დიდი შინაგანი სამყარო, რომელიც მკითხველისა და მაყურებლის თანაგანცდას იწვევს.

რეზო კლდიაშვილის „პილონი“ ერთ დიდ და უცნაურ ზმანებას გაქვს, რომელიც ერთი კაცის ცხოვრების მთელი ცხოვრების განვლილი გზის ხელახალ გადაფასებას, მის ერთგვარ შეჯამება-შეფასებას წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია, რომ დრამატურგი ერთდროულად ახერხებს სტაინბეკისეული გმირის ხასიათის ძირითადი თვისებების შენარჩუნებას და ამ გმირის ახალი უცნობი მხარეების გამომზეურებას. ამიტომაც მოიფიქრა მან ისეთი სიუჟეტი, რომელშიც წლების შემდეგ მთავარი გმირი ხვდება ძველ და ახალ გმირებს. კლდიაშვილთან პილონის მოქმედების ტრაექტორია შემოსაზღვრულია გარდაცვლილ მეგობრებთან შეხვედრით, რომელიც გარკვეულ სულიერ არსებებს მოგვაგონებს. მათ შორის გამართული გულწრფელი დიალოგი ბევრ სევდას იწვევს და ადამიანური ღირებულებების ახლებური შეფასების კრიტერიუმების გასაღებიცაა. რეზო კლდიაშვილის დრამატული ტექსტი აქტუალურად ჟღერს თანამედროვე საქართველოში, როცა გაუცხოებული ადამიანები გლობალიზაციის პირობებში ერთმანეთს კიდევ უფრო შორდებიან, ურთიერთობა ადამიანებს შორის დასული საუკეთესო მეგობრობამდე თითქოს

¹ იქვე.

დეფიციტიცაა ჩვენს რეალობაში.

რეზო კლდიაშვილის დრამატული ტექსტი ქართული თეატრების სცენებიდან კიდევ უფრო აქტუალურად გაჟღერდა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ უცხოეთშიც. ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორის ირაკლი გოგიას მიერ დადგმული სპექტაკლი ნაჩვენები იყო თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე „Tbilisi International“ „Georgian Show Case“-ის ფარგლებში (მხატვარი ჯანო დანელია, ქორეოგრაფი ირინე კუპრავა). სპექტაკლს ესწრებოდნენ კრიტიკოსები და პროდიუსერები ევროპისა და აზიის სხვადასხვა ქვეყნიდან. მათი უმრავლესობა აღნიშნავდა პიესისა და სპექტაკლში მიღწეულ ოქროს შუალედს, რაც გამოიხატება იმის მიღწევაში, რომ შენარჩუნებულია სტაინბეკისეული ატმოსფერო და შექმნილია ახალი ქართული სინამდვილე. ამონარიდი ფესტივალის დაიჯესტში გამოქვეყნებული მიმოხილვიდან: „სპექტაკლს საფუძვლად დაედო ამერიკელი მწერლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის ჯონ სტაინბეკის მოთხრობა „ტორტილა ფლეტის“ ერთ-ერთი გმირის პილონის ბიოგრაფია. ამ მოთხრობის მიხედვით ცნობილმა ქართველმა დრამატურგმა რეზო კლდიაშვილმა სპეციალურად ამ თეატრისთვის დაწერა პიესა. სპექტაკლი დადგა ირაკლი გოგიამ. სპექტაკლში ასახულია ის ადამიანური ურთიერთობები და ფასეულობები, რაც დამახასიათებელია ბიოსფეროს ბინადართათვის – ეგოცენტრული, კაფსულირებული, ნარცისული საზოგადოება, სადაც მხოლოდ „მე“ ბატონობს. ამ ფონზე ინტერესს იწვევს პიესის მთავარი გმირის – პილონის ინტუიტიური აზროვნება, რომელსაც მიუხედავად მძიმე სოციალური პირობებისა, მაინც არ დაუკარგავს სინდისი.“¹

ნუგზარ ფუცხრიკიძისეული „პილონის“ სცენური ინტერპრეტაცია განხორციელებული საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის თეატრში გასტროლებზე გახლდათ გერმანიის

¹ თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის კატალოგი, თბილისი, 2010, გვ. 109

ქალაქ კარლსრუეს „სანდკორნ თეატრში“. სპექტაკლს ფართო გამოხმაურება მოჰყვა პრესაში. უტე ეპიგნერი წერდა: „პიესაში საინტერესო სახეა კავკასიელი პაისანო ქუთაისიდან, – ჯორჯი, რომელიც თავისი გადასვენებისთვის ერთ ტომარა განძს იძლევა. ლოთი პილონი ეძებს განძს, განძს კი სულები მფარველობენ. პიესაში ნაჩვენებია გაძალღებული ადამიანი, – პინარიტო, რომელიც პილონს ეხმარება განძისა და დენის საფლავის პოვნაში. ასე უბრუნდება პილონს რწმენა და მას სჯერა სიკეთის. პილონს აქვს რწმენა, რომ სიკეთე აუცილებლად გაიმარჯვებს და ნანგრევებზე აიგება ღმერთის ქალაქი“.¹ სპექტაკლი გერმანიაში წარმოდგენილი იყო ქართულ ენაზე, მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ტექსტს დიდი დატვირთვა აქვს, ის დატვირთულია მონოლოგებით, სპექტაკლი თეატრალური გამომსახველობითი საშუალებების წყალობით ადვილად აღსაქმელი დარჩა უცხოელი მაყურებლისთვის. ამას მოწმობს გაზეთ „კარლსრუეს კურიერი“: გამოქვეყნებული სტატია: „ქართველმა თეატრის მოყვარულმა სტუდენტებმა, რომლებიც გვესტუმრნენ საქართველოდან წარმოდგინეს ქართველი დრამატურგის რეზო კლდიაშვილის პიესა „პილონი“. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენა ქართულ ენაზე მიდიოდა, სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება, სცენოგრაფია, ქორეოგრაფია და ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებები არ უქმნიდა დისკომფორტს უცხოელ მაყურებელს და ენობრივი ბარიერი დაძლეული იყო. ორივე დღეს წარმოდგენამ ანშლაგით ჩაიარა“.² ასეთი შეფასებები ქართველი დრამატურგის და ქართული თეატრის გამარჯვებაზე მიუთითებს. ნათლად აჩვენებს იმას, რომ ქართული ლიტერატურა და თეატრი მოწყვეტილი არ არის ევროპულ კონტექსტს და ის მსოფლიო შემოქმედებითი პროცესების კვალდაკვალ ვითარდება.

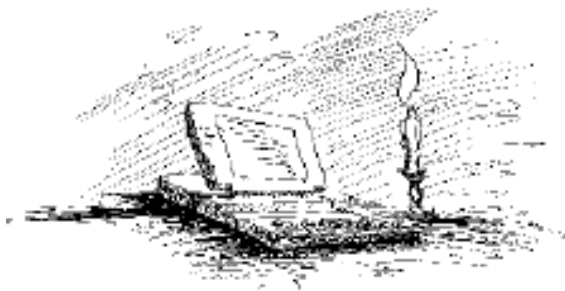
¹ უტე ეპიგნერი, პილონს კვლავ სჯერა სიკეთის, „ბადიშენ ნოინენ ნახრიხ-ტენ“, 17 ივნისი, 2011

² გაზ. „კარლსრუეს კურიერი“, 16 ივნისი, 2011

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. <http://burusi.wordpress.com/2009/08/21/mikho-mosulishvili-4/>
2. <http://www.palitravt.ge/akhali-ambebi/sazogadoeba/9951-mtseral-jon-steinbekis-saqarthveloshi-mogzaurobis-themaze-leqcia-chatarda.html>
3. <http://shokoladi.ge/content/samotxis-agmosavleti>
4. Benson, Jackson J. *John Steinbeck, Writer: A Biography*. New York; Penguin Books, 1990.
5. Lynch, Audry. *Steinbeck Remembered*. Santa Barbara: Fithian Press, 2000.
6. Moore, Harry T. *The Novels of John Steinbeck: A First Critical Study*. Chicago: Normandie House, 1939, revised edition 1977.
7. Parini, Jay. *John Steinbeck: A Biography*. New York: H. Holt, 1995.
8. Steinbeck, John IV, and Nancy Steinbeck. *The Other Side of Eden: Life with John Steinbeck*. Amherst, NY: Prometheus Books, 2001.

პინოპსოღნეობა





ოფში დაკარგული თაობა ანუ გასეირნება ყარაბაღში

ახალი ეპოქის – XXI საუკუნის მოლოდინი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 1990-იან წლებში დაიწყო, მაშინ, როდესაც კინოკრიტიკოსები მსოფლიო კინოს, ძველი ასახვის ფორმების კრიზისს წინასწარმეტყველებდნენ და ფიქრობდნენ, რომ ახალი ტექნოლოგიების დამკვიდრებით, კინოხელოვნება დაკარგავდა თავის უმთავრეს ფუნქციას, – მოეთხრო რეალობაზე, მის პრობლემებზე, ჩვეულებრივ ადამიანურ ტკივილსა თუ სიხარულზე. თანამედროვე კინო, პოსტმოდერნული სიტუაციის, „აპოკალიფსის“ შემდგომი აზროვნებიდან ახალი ტექნოლოგიების, ეფექტური ვიზუალური თხრობის სამყაროში ჩაიძირა. დღეს სიუჟეტს მეტად განსაზღვრავს ტექნოლოგიათა შესაძლებლობები, ვიდრე ადამიანი, პიროვნება, გამოკვეთილი შინაგანი კონსტიტუციით, მსოფლმხედველობით, სურვილით – გააცნოს, სააშკარაოზე გამოიტანოს თავისი ნააზრევი. დღეს უკვე აღარ არის აქტუალური ფრანსუა ტრიუფოს 60-იან წლებში გამოთქმული ფრაზა: „კინოთხრობა რეჟისორის პირად დღიურს უნდა დაემსგავსოს“. კინოხელოვნება, თვით **Art House**-ც კი, აღარ ემსგავსება ტრიუფოს „პირად დღიურს“, სადაც პატარა ადამიანები, თავისი მერკანტილური პრობლემებით უფრო დიდ, გლობალურ საკითხებზე აფიქრებდნენ მაცურებელს.

ქართულ კინოში მიმდინარე პროცესები ყოველთვის იყო ერთგვარი ანარეკლი დასავლურ კინოში არსებული ტენდენციებისა. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ახერხებდა შეენარჩუნებინა ეროვნული ნიშანი, თვითმყოფადობა და ინდივიდუალიზმი.

კინოს განვითარების ეს პერიოდი შესაძლოა ორ ეტაპად დაიყოს. პირველი, როდესაც ხდება წინა წლების ტენდენციების გაგრძელება და მეორე, როდესაც იწყება ახალი თხრობის სტილისა და ფორმის ძიება, იკვეთება

ახალი ტენდენციები. ანუ **კრიზისული და კრიზისის დაძლევის მცდელობის** პერიოდები.

პირველი ეტაპი XX საუკუნის 1980-90 წლებში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული პროცესების ერთგვარი გამოძახილია: საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის ნგრევა, დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლა, შიდა ომები, ქაოსი და სხვა, თავისთავად გარკვეულ ზეგავლენას ახდენდა საზოგადოების აზროვნებაზე, ცხოვრების სტილსა და თავისებურებაზე. არსებული მოვლენების სწრაფმა განვითარებამ ერთგვარად შეაფერხა ავტორის მიერ რეალობის შეფასების, გადაფასების, ასახვის, შესაბამის ფორმაში მოქცევის პროცესი. ფაქტობრივად, არ მომხდარა არსებული ტაბუირებული თემების ღიად გამოტანა, სტერეოტიპებისა და დოგმების ნგრევის თუნდაც მინიმალური მცდელობა. დაგროვილი პრობლემების ზედაპირული ასახვის ტენდენციამ საზოგადოებაში ჩამოაყალიბა ახალი კლიშეები.

გასული საუკუნის 1990-იანი წლების კინოხელოვნებაში თავს იჩინეს კრიზისული სიტუაციისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტის სიმარტივე, გმირთა სახეების სქემატურობა, შინაარსისგან დაცლილი მეტაფორულ-სიმბოლური აზროვნება, ეფექტური გამომსახველობითი სტრუქტურის შექმნის ტენდენცია, რეალობაში არსებული პრობლემების სქემატური ასახვა. ფაქტობრივად, ყველაფერი ის, რაც 1960-70-იან წლების ქართული საავტორო კინოსთვის იყო დამახასიათებელი და რაც ეროვნული კინოს განსაკუთრებულ ნიშანს ქმნიდა, XX საუკუნის ბოლოს უარყოფით ტენდენციებად ჩამოყალიბდა. ადრეული პერიოდისგან განსხვავებით, გარდამავალი პერიოდის ქართული კინო აშკარად მოწყდა მსოფლიო კინოს განვითარების პროცესს და შესაძლოა ითქვას, დამოუკიდებლად განვითარდა. თუ წინა საუკუნეში საუბარი შეიძლებოდა როგორც „ფორმაშემოქმედებით“, ისე „რეალისტურ“ ტენდენციებზე, დღეს შესაძლოა ითქვას, რომ პრიორიტეტული ხდება რეალისტური სტილი.

შემოქმედებითი კრიზისის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა იყო ავტორთა სნობიზმიც, რის გამოც, ქართველი

რეჟისორები შეგნებულად უარყოფდნენ ჟანრულ კინოს და მიზანმიმართულად ცდილობდნენ შეექმნათ „საავტორო კინოს“ ნიმუშები, გაეზიარებინათ 1960-70 წლების საავტორო კინოში უკვე აპრობირებული თხრობის ფორმები, სტილი, რაც, თავისთავად უკვე გარკვეულ ჩარჩოებში კეტავდა სათქმელს. არაორგანულ სტრუქტურაში ჩასმული აზრი გამოფიჭული, იდეისგან დაცლილი და ერთმნიშვნელოვანი ხდებოდა.

ამგვარად, საუკუნის ბოლოს დაწყებული შემოქმედებითი კრიზისის შემდგომ ეტაპზე ყველაზე მკვეთრად შეინიშნებოდა ავტორისეული ინდივიდუალიზმის დაკარგვის პრობლემა. არ არსებობდა გამოკვეთილი სათქმელი, სამყაროს ავტორისეული ხედვა, ჩამოყალიბებული კონცეფცია და, თავისთავად, აღარ არსებობდა ამ კონცეფციის გამომხატველი გმირი. პრობლემები გაჩნდა სიუჟეტის, თხრობის აგების თვალსაზრისითაც, ვინაიდან ავტორი ვერ ახერხებდა გამოეკვეთა კონკრეტული პრობლემა, წინა პლანზე წამოეწია მისი სხვადასხვა შრე, მოერგო ის ტიპურ სიტუაციაზე და მოეხდინა მისი მორალურ-ზნეობრივი ასპექტების განსაზღვრა. თუ XX საუკუნის ბოლოს საუბარი იყო იმაზე, რომ სოციალური პრობლემების გამო, ხელოვნებაში ვერ იქმნებოდა მრავალფეროვანი პროდუქცია, დღეს ეს საკითხი შედარებით მოგვარდა, თუმცა, ისევ დარჩა ხარისხის პრობლემა. ფილმების მხოლოდ რაოდენობრივმა ზრდამ კინოხელოვნებაში კრიზისის დაძლევის ერთგვარი ილუზია შექმნა.

თუ გადავხედვით დღეს ქართულ კინოში არსებულ სიტუაციას და პარალელს გავავლებთ ე. წ. **„კრიზისის პერიოდთან“**, ვნახავთ, რომ ნაწილობრივ არაფერი შეცვლილა. დღესაც აქტუალურია დრამატურგიის, სათქმელის შეუსაბამო ფორმაში მოქცევის, სტილის, ფორმის პრობლემა.

მეორე ეტაპს ქვეყანაში 2003 წელს მიმდინარე რადიკალური, რევოლუციური მოვლენები დაემთხვა. ამ მოვლენებმა ერთგვარად დაასრულა საუკუნიდან საუკუნეში გარდამავალი ეტაპი. ქვეყნის პოლიტიკური სიტუაციის შეცვლამ გარკვეული ზეგავლენა იქონია საზოგადოების მენტალობაზე, ეტაპობრივად შეიცვალა მსოფლმხედველობა, მსოფლადქმა, მორალურ-

ზნეობრივი კრიტერიუმები, გაჩნდა ახალი ორიენტირები, ღირებულებები, სტერეოტიპები და დოგმები.

დემოკრატიული ღირებულებების და თავისუფალი საზოგადოების მშენებლობის პროცესში მოხდა დასავლური ცხოვრების სტილის უმინაარსო, დამახინჯებული, ზოგჯერ გაუთვითცნობიერებელი პირდაპირი კოპირება, რამაც პროფანირებული გარემოს ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ამ ფონზე საზოგადოებაში დაიწყო „პიროვნების“ ინდივიდუალიზმის აქტიური პროპაგანდა, რამაც ადამიანების უმრავლესობაში გააჩინა მწველი სურვილი მორგებოდა „ელიტის“ მოთხოვნებს. გამოჩნდა ინდივიდუალიზმის არსის ნიველირების პროცესის ნიშნები. ფაქტობრივად, დღეს მივიღეთ ჰიბრიდული, კარიკატურული ინდივიდუალიზმი, რომელიც მოერგო წინასწარ დადგენილ ჩარჩოებს. ჩამოყალიბდა ურთიერთობის, ცხოვრების ახალი ერთგვაროვანი სტილი. დღეს საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ისევე ერთფეროვნად მიისწრაფვის ინდივიდუალიზმისკენ, როგორც თავის დროზე საბჭოთა მმართველი ძალა ცდილობდა საზოგადოებაში პიროვნების როლის ნიველირებას, დისკრეტირებას.

სამწუხაროდ დღესაც არსებული რეალობა ვერ პოულობს თავისთავად ადეკვატურ ასახვას ხელოვნებაში და კერძოდ კინემატოგრაფში. ქართული კინო დღესაც გამუდმებით ეძებს თემებს „წარსულში“, ასახავს რეალობას და არ ცდილობს მის გლობალურად გააზრებას, მოვლენისადმი დისტანცირებას, შეფასებასა და გადაფასებას.

ტრილოგია „**მოგ ზაურობა ყარაბაღში**“ „**კონფლიქტის ზონა**“ და „**ბოლო გასეირნება**“ არის მცდელობა სხვადასხვა ასპექტში გაიაზრონ 1980-90-იანი წლების რეალობა და მისი შედეგები. მოგვითხრობენ ომსა და „თბილისურ გარემოზე“, მათ ურთიერთქმედების პროცესზე.

„**გასეირნება ყარაბაღში**“ (2005) ტრილოგიის პირველი ფილმია, სადაც ავტორები ლევან თუთბერიძე და აკა მორჩილაძე მოგვითხრობენ ომის პერიოდის თბილისზე; ომის, რომელმაც საქართველოში უცნაური კონტურები შეიძინა,

ერთ ლოკალურ ადგილას მიმდინარეობდა და საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის გაუცხოვდა. ფილმში საქართველოში მიმდინარე ომი ზოგადად არსებობს, როგორც ექსტრემალური დესტრუქციული გარემო. სწორედ ამ გარემოში ხდება ფილმის მთავარი გმირის გიოს პიროვნული ფორმირება, მოვლენათა პასიური დამკვირვებლიდან აქტიურ მონაწილედ გარდაქმნა. იქ, სადაც ყარაბაზში მართო დარჩენილი გიოსთვის უფრო ახლობელი, მტკივნეული ხდება ომში დაკარგული თავისი თაობის ტკივილი, ვიდრე საქართველოში. ომს ყველგან ერთი სახე აქვს.

გიო და გოგლიკო ნარკოტიკების შესაძენად აზერბაიჯანში მიემგზავრებიან, თუმცა, შემთხვევით ყარაბაზში აღმოჩნდებიან. სწორედ აქ იწყება მისი მოგზაურობა ორ დაპირისპირებულ მხარეს შორის. მოგზაურობა, რომელიც საშუალებას აძლევს შეიგრძნოს ომის საშინელება, აბსურდულობა, სისასტიკე. უშუალოდ შეეხოს იმ ადამიანთა ტკივილს, ვინც იბრძვის, ვინც ახლობლებს კარგავს და ვისთვისაც ომი ყოველდღიურ რეალობად ქცეულა. სომეხი მეომრის, ვალერას მიერ მონატურული ხელყუმბარები ამ ადამიანში ნორმალური, მშვიდობიანი ცხოვრების მიმართ ნოსტალგიის სიმბოლოდ იქცევა, ცხოვრების, რომელიც სავსეა სიყვარულით, თანაგრძნობით და იმედით (ეს ყუმბარა იმავე დატვირთვით, ფაქტობრივად, ტრილოგიის ყველა ფილმში ჩნდება).

ყარაბაზში მეორე პლანზეა გადატანილი ომის წარმოქმნის პირველადი მიზეზები. მსოფლიო საზოგადოება ჯარისკაცებისგან ჰუმანურ ურთიერთდამოკიდებულებას მოითხოვს. აზარტში შესული მეომრები, მერკანტილური ინტერესების გამო, ცდილობენ გააყალბონ სიტუაცია, დამალონ სასტიკი დანაშაულები, მოერგონ მათ მოთხოვნებს. რეალობისა და გარედან დამკვირვებლის პოზიციათა შორის შეუთავსებლობა ახალ რეალობას წარმოქმნის, ხდება გარემოს პროფანირება. სწორედ ამ ყალბ გარემოს, რომელშიც უკვე აღარ არსებობს ადამიანი, სადაც ყველაფერი ერთ უაზრო თამაშის წესს ემორჩილება, აპროტესტებს და გაურბის გიო.

გიოს მოგზაურობა, – ესაა საკუთარი თავის შეცნობის, სულიერი თავისუფლების მოპოვებისა და რეალობის მთელი სიმწვავეთ გათვითცნობიერების მცდელობა.

თუმცა მანამდე არსებობს 1980-90 წლების ტიპური „თბილისური რეალობა“: ნარკომანიითა და ალკოჰოლით კონფლიქტებით, აუწყობელი პირადი ურთიერთობებით, პასუხისმგებლობისგან გაქცევის სურვილითა და პირობითი მშვიდობით. გიო დისტანციით ცდილობს გაემიჯნოს კონფორმისტულ საზოგადოებას, თუმცა ნარატივში მისი პასივი პროტესტად ვერ გაიზრება. ის ინდიფერენტული გმირია, ისეთივე, როგორც „80-ინელები“, ცხოვრების დინებას მიყოლილი ინერტული გმირები. ფილმში „გასეირნება ყარაბაღში“ ომი უკვე განიხილება, როგორც თაობის ცხოვრების სტილი, ბუნებრივი გარემო, რომელიც თავისთავად აყალიბებს ურთიერთობის ფორმებს, აიძულებს ადამიანებს მშვიდობიან გარემოშიც კი თავისი კანონებით იცხოვრონ.

ძალადობა ძალაუფლების მოპოვების მიზნით საზოგადოების მენტალურ აზროვნებაში ქუჩურ ტრადიციებს, კანონებს ამკვიდრებს, რომელიც ყველა ფენისგან აღიარებას მოითხოვს. ფილმის გმირებისთვის მძიმე რეალობის მიღებას და მასში ადაპტირებას ნარკოტიკების მეშვეობით უფრო მარტივად ახერხებენ.

როგორც ცნობილია, ტრილოგიის პირველი ნაწილი აკა მორჩილაძის იმავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით შეიქმნა. საინტერესო დრამატურგიული საფუძველი რეჟისორს საშუალებას აძლევდა ასევე საინტერესოდ განეგითარებინა სიუჟეტი, თითოეული ეპიზოდი კონკრეტული შინაარსით დაეტვირთა. თუმცა, ლიტერატურულ პირველწყაროში დასმული ყველა აქცენტის გადმოსაცემად, როგორც ჩანს, ავტორებს არ „ეყო“ კინოენის შესაძლებლობები და ფილმში კადრსმიღმა ვრცელი მონოლოგით დააკონკრეტეს გმირის სულიერ სტრუქტურაში მიმდინარე ცვლილებები. ფაქტობრივად, ამ მონოლოგში გამოიხატება არა მხოლოდ გიოს, არამედ ფილმის ძირითადი თემატური მოტივები.

ვანო ბურდუღლისა და ირაკლი სოლომონაშვილის „**კონფლიქტის ზონის**“ (2009) ძირითადი სიუჟეტი თბილისურ გარემოში ვითარდება, აქაც ფილმს ლაიტმოტივად გასდევს აფხაზეთის თემა, რომელიც ძირითადად ვერბალურ ნაწილში ვლინდება, თუმცა აქცენტირდება ორ – შესავალ და ფინალურ – ეპიზოდებში.

შესავალ ნაწილში გიო სპარტაკას გოგლიკოსთან ყუბარების შესაძენად აგზავნი. მხოლოდ გოგლიკოს შეუძლია ყარაბაზში ძველი ნაცნობობის წყალობით ქართული ომის წარმოებისთვის აუცილებელი იარაღის შეძენა. გიო აქტიური მეომარია, რომელსაც სურს სამშობლოსთვის იომოს, – ეს არის ერთგვარი პროტესტიც იმ სამყაროსადმი, სადაც ადამიანები უაზრო გარჩევების გამო იღუპებიან. პოზიცია, რომელმაც, ვერ დატოვა იგი თავის ქალაქში, გულგრილი საქართველოში მიმდინარე პროცესების მიღმა.

მთავარი გმირი ნარკომანი გოგლიკო ხდება. სწორედ მასზეა დამოკიდებული ომის გაგრძელების პერსპექტივა. სიტუაცია ირონიულ, პაროდიულ ელფერს იძენს. ინფანტილური, ლალი, არასერიოზული გოგლიკო ყარაბაზში წასვლამდე პირადი პრობლემების მოგვარებას ცდილობს. ნარკომანია, კრიმინოგენული სიტუაცია, ვაქსანალია თბილისური გარემოს ჩვეული ყოველდღიურობაა. ქვეყანაში არსებული ქაოსი, განუკითხაობა ნაყოფიერი საფუძველია უაზრო ომის წარმოებისთვის, რომელსაც თაობები ეწირებიან, მათ შორის უდანაშაულო ადამიანები, ისეთები, როგორც სპარტაკაა, ხოლო მცირე კონფორმისტული ნაწილი კი მდიდრდება. ადამიანები, რომლებიც მშვიდობიან გარემოში ძალადობით ცდილობენ თავის დამკვიდრებას. ომი, ცხოვრება იდეალების გარეშე, ქუჩური მენტალიტეტი ზღვარს ანგრევს თაობებს შორის. თუ „მოგზაურობა ყარაბაზში“ მამაშვილის ურთიერთობა განსხვავებული ცხოვრების წესის გამო კონფლიქტურია, აქ ყველა თაობის ადამიანები ერთი ცხოვრების სტილით არიან გაერთიანებულები.

გოგლიკოს თაობისთვის აღარ არსებობს იდეალები, რწმენა,

მორალი, რადგან რეალური გარემო თავის წესებს სთავაზობს. ამ გარემოში ყოველი დღე შესაძლოა უკანასკნელი გახდეს, ყოფილმა მეგობარმა შური იძიოს, ცხოვრება დაგინგრიოს. გაუფასურებული სიცოცხლე, გაუხეშებული, დინებას მინდობილი ურთიერთობები, ერთფეროვანი ყოველდღიურობა მისი თაობის რეალობაა.

გოგლიკოს ფამილარული დამოკიდებულება ღმერთთან, მისი გაუთვითცნობიერებელი ლტოლვაა ვილაცამ სიკეთის, სიყვარულის, მიმტყვებლობისადმი სურვილი გაუგოს, მიიღოს ისეთი როგორიც არის, თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. ფაქტობრივად, პირველი ფილმისგან განსხვავებით, „კონფლიქტის ზონაში“ მეტად იგრძნობა „დაკარგული თაობის“ წუხილი, უკმაყოფილება არჩეული ცხოვრების სტილისადმი, ვიდრე „გასეირნება ყარაბაჯში“, სადაც მნიშვნელოვანია გარემოს ზეგავლენით გიოს პიროვნული ტრანსფორმაციის პროცესი. ყოველდღიურობით დამძიმებული გოგლიკო უკვე აღარც ცდილობს მორევიდან გამოსვლას. მისი ლაღი, მსუბუქი თამაში, დამოკიდებულება რეალობისადმი ერთგვარი გაუთვითცნობიერებელი სევდაა დაკარგული ცხოვრების გამო. ეს თემა უფრო კონკრეტულად გაიჟღერებს ფილმის ერთ-ერთ ფინალურ ეპიზოდშიც.

სპარტაკას დალუპვის შემდეგ გოგლიკო აფხაზეთში მიემგზავრება. ის თითქოს ერთგვარ სინდისის ქენჯნას განიცდის არა მხოლოდ სპარტაკას დალუპვის, არამედ ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებისადმი საკუთარი პასიური პოზიციის გამო. სწორედ ამ დროს გიოს დაჭრილი სნაიპერი ქალი მოჰყავს, რომელიც ფილმის დასაწყისში ქართველ მეომრებს კლავდა. დაჭრილ ტყვეს რამდენიმე წუთით გოგლიკოსთან ტოვებს, რათა ექიმი მოიყვანოს. სიკვდილთან პირისპირ დარჩენილი გოგლიკოს მონოლოგი მის აღსარებად იქცევა. ესაა წუხილი დაკარგული თაობის, სევდა საკუთარი ცხოვრების, არარსებული მომავლის გამო, რომელიც მხოლოდ მშვიდობიან გარემოში შესაძლებელია ყოფილიყო. გოგლიკო საზოგადოების, ქვეყანაში არსებული სიტუაციის მსხვერპლია, რომელსაც არ მიეცა არჩევანის

საშუალება, რომელიც საზოგადოებამ, გარემომ აიძულა ასეთი გამხდარიყო.

სიუჟეტის განვითარების პროცესში იკარგება ყარაბაზში მოგზაურობის თემა, რომელიც თავს იჩენს ფილმის დასაწყისსა და ფინალურ ეპიზოდებში, რითაც ძირითად „კონფლიქტის ზონად“ თბილისი გაიაზრება.

ფინალურ სცენაში ვხედავთ მთის ფერდობზე მოკალათებულ გოგლიკოს, რომელიც ირონიით გაჰყურებს ჰორიზონტს. ყარაბაზიდან გამოგზავნილი ტექნიკა ნელ-ნელა უახლოვდება ქართული არმიის განლაგების ადგილს. სწორედ ამ დროს შეწუხებული გენერალი აუწყებს მას, რომ მოხდა შეცდომა და გამოგზავნილი იარაღის გამოყენება მათ არ შეუძლიათ. ეს ეპიზოდები, როგორც აღვნიშნე, გარკვეულწილად ამოვარდნილია ფილმის სიუჟეტური ქარგიდან და გაიაზრება, როგორ ძირითადი ისტორიის ერთგვარი დანამატი, ომის აბსურდულობის ერთმნიშვნელოვანი სურათი. ფაქტობრივად, ასეთი ტიპის ეპიზოდების არსებობა ფილმებში გვიჩვენებს ქართული ომის სტერეოტიპულ ნიშნებს: დაუეგმავი სტრატეგია, დილეტანტიზმი, ლალატი და ა. შ.

თუ ლევან თუთბერიძის „**გასეირნება ყარაბაზში**“ ძირითადი ნარატივი იძლევა სხვადასხვა თემის გაშლის, აქცენტირების საშუალებას და ამასთან, თითოეული ეპიზოდი სიუჟეტურად დატვირთული, დასრულებულია, „კონფლიქტის ზონაში“ უპირატესობა ენიჭება საერთო ატმოსფეროს გარკვეული შტრიხებით გადმოცემისა და შექმნის ტენდენციას, რაც პრობლემას ისევ და ისევ სწორხაზოვანს ხდის.

ტრილოგიის დასასრულია ზაზა ურუშაძის „**ბოლო გასეირნება**“. აქ უკვე ყარაბაზი, ომი, ძველი ცხოვრების სტილი გაიაზრება, როგორც რაღაც „არქაული“. ავტორებისთვის მნიშვნელოვანია დღეს არსებული რეალობისა და 80-90-იანი წლების თბილისური გარემოს შედარება, პარალელების გაკლება. ფაქტობრივად, ფილმით ცდილობენ გვიჩვენონ დღევანდელი საქართველოს იდეალური ყოფა, რომელიც ძველი თაობის, ძველი მენტალიტეტის წარსულში დარჩენილი

ადამიანებისთვის მიუღებელია, მათი უკან დაბრუნების სურვილი ანგრევს ქვეყნის მომავალს. ამ საზოგადოებაში ამ ადამიანებისთვის ადგილი უკვე აღარ არის.

გოგლიკო 16 წლის შემდეგ ბრუნდება თბილისში, სადაც მისმა თაობამ, ფაქტობრივად, ვერ მოახერხა საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზება, საზოგადოებაში ადგილის დამკვიდრება. მათი უმეტესობა ისევ ცხოვრების ძველი სტილით აგრძელებს არსებობას: ნარკოტიკები, არალეგალური საქმიანობა, აუწყობელი პირადი ურთიერთობები. თუმცა არსებობენ სხვებიც, თაობის გარკვეული ნაწილი, რომელმაც მოახერხა საზოგადოების მაღალ ეშელონებში შეღწევა და ადაპტირება; ადამიანები, რომლებიც გარეგნული რესპექტაბელურობის მიღმა დეგრადირებულ სულიერ სტრუქტურას, წარსულის შეცდომებს მალავენ, ვინც „ომი“ საკუთარი კეთილდღეობისთვის გამოიყენა. ამ ორი ტიპის გმირთა დაპირისპირებით, ერთგვარი სტერეოტიპული დახასიათებით იქმნება საზოგადოების საერთო სახე.

ახალ, შეცვლილ გარემოში, სადაც განსხვავებული ღირებულებებით, მორალურ-ზნეობრივი კანონებით ცხოვრობს საზოგადოება და განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობა, გოგლიკო ცდილობს იზრუნოს გიოს შვილზე, რათა მან მაინც არ გაიმეოროს ის შეცდომები, რომლებიც მისმა თაობამ დაუშვა. იყოს ბედნიერი, უყვარდეს, თუმცა ასევე იცოდეს და გააგრძელოს „ტრადიციები“, მამათა თაობისთვის რომ იყო მნიშვნელოვანი. მას სურს მოერგოს გარემოს, დაიწყოს ახალი ცხოვრება, მაგრამ წარსული თითქოს უკან ექაჩება, არ აძლევს ამის უფლებას.

გოგლიკოს უშუალობა, ინფანტილიზმი, ერთგულებისა და თავგანწირვის უნარი მისადმი სიმპათიით განაწყობს მაყურებელს. ფაქტობრივად „კონფლიქტის ზონიდან“ გოგლიკოს სახისთვის დამახასიათებელი შტრიხები აქ რადიკალურად არ იცვლება. გოგლიკოს საბოლოო გადაწყვეტილებაც ერთგვარი თავგანწირვაა ახალი თაობის სასარგებლოდ, სწორედ მისი მეშვეობით წარსულში არსებული შეუღლი და დაპირისპირება

ველარ იქცევა შეყვარებული წყვილის დაშორების მიზეზად. ფილმის სიუჟეტურ განვითარებაში, სენტიმენტალურ-ნოსტალგიური, ზოგჯერ ირონიული აქცენტები გიოს შვილის სასიყვარულო ისტორიას, რაც ფილმის ძირითადი მოტივია, უფრო ამარტივებს და ბანალურს ხდის. ამ შეგრძნებას ამწვავებს ფინალური სცენა, სადაც ქალაქის სასაფლაოზე მისულ გიოს და კაბუს შვილები მამათა საფლავებს უვლიან. ერთ ტერიტორიაზე დაკრძალული ეს ორი რადიკალურად განსხვავებული გმირი გაიაზრება, როგორც სიმბოლო თაობის ერთიანობისა, თაობის, რომლის ცხოვრების სტილიც უკვე უცხოა ახალი საზოგადოებისთვის. თაობის, რომელიც 1980-90 წლების საქართველოში არსებულმა რეალობამ, მამათა თაობის კონფორმიზმმა გაწირა.

კრიტიკისა და კრიტიკოსის რაობის შესახებ

„შემოქმედი არ არსებობს კრიტიკული მზერის გარეშე. არ არსებობს შემოქმედი კომენტარის გარეშე! კომენტარის სიკვდილი ნიშნავს შემოქმედის გაქრობას!“

Michel Ciment. Feux croisés sur la critique

« КРИТИКА . розыск и суждение о достоинствах и недостатках какого-либо труда, особ. сочинения; разбор, оценка.

Критик.... разборщик, разбирающий; хулигатель, порицатель.»

Вл. Даль

ხელოვნების ყველა დარგს უცილობლად თან ახლავს მეცნიერებაც, რომელიც ახდენს მის ინტერპრეტირებას, კვლევას, შესწავლას. გამონაკლისი არც კინოხელოვნებაა.

მიღებული ტრადიციის მიხედვით, კინოს შემსწავლელი მეცნიერება, კინომცოდნეობა, სამ ძირითად შტოდ იყოფა: კინოკრიტიკა, კინოს ისტორია და კინოს თეორია. თითოეულ მათგანს კინოხელოვნების და კინემატოგრაფიული პროდუქციის კვლევის და ინტერპრეტირების თავისი დამოუკიდებელი სფერო, თავისი ხედვის კუთხე აქვს, და მაინც, ისინი მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, ავსებენ ერთმანეთს.

კინოხელოვნების ინტერპრეტირების, კომენტარების სხვადასხვა შტოდან ყველაზე ცოცხალი, ოპერატიული და თავისი მოცულობით მასშტაბური – **კინოკრიტიკაა**. მისი ფუნქცია, საყოველთაოდ მიღებული შეთანხმების მიხედვით, თანამედროვე კინოპროცესისთვის თვალყურის მიდევნება, კინოაუდიტორიისთვის მისი წარდგენა, შეფასება და ანალიზია. თუმცა მიმდინარე კინოპროცესში კინოკრიტიკის საზღვრები ხშირად გაუმართლებლად ფართოვდება, ხოლო ფუნქციები კი, არცთუ იშვიათად, საკმაოდ იკვეცება.

თუ დასაბამიდან მივაღვენებთ თვალს, კინონაწარმოებების

ინტერპრეტირების პირველი ჩანასახები კინოს დაბადებისთანავე ჩნდება. ეს გახლდათ შთაბეჭდილებები პირველი კინოსეანსებიდან, რომლებიც, რა თქმა უნდა, არ იყო კრიტიკული ტექსტები, არამედ, უფრო მოკლე, საინფორმაციო-აღწერილობითი ანონსები გახლდათ, რომლებსაც ამ ახალი სასწაულის მიმართ საზოგადოების ინტერესი უნდა გაეღვიძებინა.

კინემატოგრაფის მიერ ბაზრობების სივრცის დატოვებისა და კინოთეატრებში დამკვიდრებისთანავე, ჩნდება ფილმების შეფასება-რეკომენდირების პრეცედენტებიც, თუმცა, დღევანდელი გაგებით, კინოკრიტიკას ვერც ამას ვუწოდებთ.

გაზეთებსა და ჟურნალებში განთავსებული სიახლეების ანონსი, რომელიც აღწერდა ფილმის შინაარსს, ასახელებდა მასში მონაწილე მსახიობებს (მას შემდეგ, რაც მაყურებელმა ისწავლა მათი გამორჩევა), გამოთქვამდა შეფასებას, – გარკვეულ მიმართულებას აძლევდა მაყურებლის გადაწყვეტილებას, ღირდა თუ არა ფილმის ნახვა. საკმაოდ მალე გაჩნდა სპეციალიზებული გამოცემებიც, რომელიც მაყურებელს კინოპროდუქციისა და კინოპროცესის შესახებ აწვდიდა ინფორმაციას. ეს პრაქტიკა დღემდე წარმატებით გრძელდება და თუმცა, ხშირად მათ კინოკრიტიკასაც უწოდებენ, უფრო სწორი იქნება, თუ მას **ფილმის მიმოხილვას** (film review) დავარქმევთ.

1914 წლიდან საფრანგეთში უკვე გამოდის სხვადასხვა ტიპის კინოგამოცემები. კინოკრიტიკის და კინოთეორიის ფუძემდებლად შეიძლება ჩაითვალოს ლუი დელიუკი, რომელიც 1917 წლიდან უადრესად ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწევა ამ სფეროში: წერს ერთდროულად რამდენიმე კინოგამოცემისთვის, მათ შორის, თავისსავე დაფუძნებულ კინოჟურნალებში, აწვობს კონფერენციებს და ფილმების წარდგენებს, აფუძნებს კინოკლუბების მოძრაობას.

კინემატოგრაფიული ნაწარმოებების სერიოზული გააზრება იწყება 20-იანი წლებისთვის, როცა კინემატოგრაფს უკვე საკმარისი საფუძველი, აქვს თავი ხელოვნების პრესტიჟული ოჯახის სრულუფლებიან წევრად ჩათვალოს. ის იწყებს საკუთარი სახის, სპეციფიკის ძიებას. ამ დროისთვის უკვე

დაგროვილია საკმარისი გამოცდილება, რაც მისი განზოგადებისა და ამის საფუძველზე შემდგომი განვითარების გზების დასახვის საშუალებასაც იძლევა. ამ დროს თეორია და კრიტიკა ჯერ კიდევ არ არის განცალკევებული, ის ერთ პიროვნებებში და ხშირად ერთ ნაშრომშია შერწყმული.

კინომცოდნეობის, როგორც ხელოვნების შემსწავლელი მეცნიერების, როგორც აკადემიური დისციპლინის ჩამოყალიბება გაცილებით გვიან, 50-60-იან წლებში ხდება და მისი ზემოთ აღნიშნული განშტოებებიც დაახლოებით ამ დროისთვისვე გამოცალკევდება. თუმცა, დღესაც კი, კინოკრიტიკა არ არის ერთსახოვანი. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კინოპროცესის შესახებ ნებისმიერ ინფორმაციას განსაკუთრებით ბეჭდურს, ხშირად კინოკრიტიკას უწოდებენ, არსებითად, ეს ასე არ არის. ამ მეტად ჭრელ და უხვ საინფორმაციო ნაკადში მკაფიოდ გამოიყოფა სხვადასხვა განშტოება, განსხვავებული ფუნქციით, ხასიათითა და მიზნობრივი დანიშნულებით.

თანამედროვე კრიტიკის არეალსა და გავლენის სფეროში სულ უფრო ფართოდ იჭრება რეკლამა. ის თანმიმდევრულად ზღუდავს კრიტიკის არეალს, კონკურენციას უწევს ფუნქციებში პირდაპირი შეჭრით. ჟურნალების თუ გაზეთების სივრცეს (აღარაფერს ვიტყვით ელექტრონულ საშუალებებზე) სულ უფრო და უფრო მზარდი მასშტაბით იკავებს კარგად დაწერილი, ბრწყინვალედ დამუშავებული ე. წ. **ინფორმერციალები**: ინფორმაცია ფილმზე, ინტერვიუები, რეპორტაჟები, ხშირად ბიოგრაფიული თუ ფილმოგრაფიული ანალიზიც, რომელიც ჩაანაცვლებს ფილმის კრიტიკულ ანალიზს და კინოპროდუქციის კარგად გაყიდვას ემსახურება. ხშირად ამას თავად ფილმების ესთეტიკური სიღარიბეც ხელს უწყობს, რაც კრიტიკის ობიექტს ფაქტობრივად აქრობს.

შეიძლება ითქვას, რომ ბოლო დროს კრიტიკული ნაშრომები ნაკლებად ახდენს გავლენას ფილმის სამაყურებლო ბედზე. წამყვან ძალად გამოდის სწორედ რეკლამა, **პრომოუშენი**, რომელიც ძირითადად ჟურნალისტიკას ეყრდნობა და არა კრიტიკას, – ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ამისთვის

უზარმაზარი თანხა იხარჯება და პრემიერამდე კარგა ხნით ადრე კინოაუდიტორიის ინტენსიური საინფორმაციო დამუშავება მიმდინარეობს.

ფაქტობრივად, იმავე სფეროში თავსდება და იგივე ფუნქციას ასრულებს ტექსტები, რომელთაც შეიძლება ვუწოდოთ „წერილები კინოს შესახებ“. მაყურებელში ყოველთვის არსებობს მოთხოვნილება, მეტი იცოდეს კინოსაზოგადოების შესახებ, იყოს ეკრანსმიღმა ამბების კურსში. მსახიობების, რეჟისორების, პროდიუსერების შესახებ ინფორმაცია (არა იმდენად შემოქმედებითი სფეროს ირგვლივ, არამედ კულისების ცხოვრებიდან): ჭორები, პირადი თავგადასავლები, ჩვევები, ცხოვრების სტილი, ინტიმური კავშირები, – ყოველთვის მძაფრი ინტერესის წყაროა. ამ მოთხოვნილებას, როგორც წესი, ჟურნალისტები აკმაყოფილებენ მრავალრიცხოვანი ინტერვიუებით, რეპორტაჟებით გადასაღები მოედნიდან, ვრცელი წერილებით პოპულარულ ჟურნალებში, ყოველდღიურ გაზეთებში. თუმცა ამგვარი პოლიტიკა ძირითადად მსხვილბიუჯეტიან, ფართო მასებზე გათვლილ ფილმებს ეხება; დამოუკიდებელი, მცირებიუჯეტიანი ფილმები ჟურნალისტების თვალთახედვის არეში ნაკლებად ხვდება; ამასთან, სწორედ ასეთი ფილმების წინ წამოსაწევად და მათადმი ყურადღების მისაპყრობად შეიძლება დიდი როლი შეასრულოს კრიტიკამ. ბოლოდროინდელი მაგალითებიდან შეიძლება დასახელდეს **„ქარიშხლის მბრძანებელი“**, რომლის 2010 წლის „ოსკარიც“ მნიშვნელოვანწილად კინოკრიტიკოსთა ძალისხმევის დამსახურებაა.

კინოჟურნალისტის ერთ-ერთი სახეა **ფილმის მიმოხილვაც**. ამ შემთხვევაში განხილვის საგანია არა ფილმის ირგვლივ არსებული საზოგადოება და გარემო, არამედ თავად ფილმი, როგორც წესი, ახალი. მისი სამიზნე – აუდიტორია, ის მაყურებელია, რომელსაც ჯერ კინოსურათი არ უნახავს. მიმოხილვის ძირითადი ფუნქციაა გაუცნობიერებელ მკითხველს მიაწოდოს ინფორმაცია პრემიერებზე: აცნობოს ფილმის გამოსვლის შესახებ, სად და როდის არის ხელმისაწვდომი

მაყურებლისთვის, რაზეა ფილმი ზოგადად; მიაწოდოს მას ინფორმაცია შემოქმედებით ჯგუფზე; შეუქმნას მაყურებელს პირველი წარმოდგენა სურათზე და გარკვეული გავლენა მოახდინოს მის გადაწყვეტილებაზე, ღირს თუ არა ამ ფილმისთვის ფულისა და დროის დახარჯვა. ფილმის მიმოხილვის დანიშნულებაში ასევე შედის მისი სამაყურებლო პოტენციალის, სამიზნე აუდიტორიის (ასაკის, სოციალური ჯგუფების, ინტერესების მიხედვით) დაახლოებითი შეფასებაც.

ფილმების მიმოხილვის გავრცელების არეალა ყოველდღიური გაზეთები, პოპულარული ჟურნალები, სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემები; ჩვეულებრივ, ის ერთი ნახვის შემდეგ იქმნება; შეზღუდული დროის გამო იწერება ზედმეტი ჩაღრმავებისა და დასაბუთების გარეშე, პირველ შთაბეჭდილებებზე დაყრდნობით; დროსთან ერთად მიმოხილვისთვის სივრცეც შეზღუდულია (ერთი-ორი სვეტი ბეჭდურ გამოცემებში, რამდენიმე წუთი ტელეეთერში), თუმცა ეს მასში კრიტიკული და ანალიტიკური ელემენტების არსებობას არ გამორიცხავს. და სწორედ ამგვარი ელემენტები საინტერესოს ხდის და გამოარჩევს კონკრეტულ ავტორებს სხვა მიმოხილველთა რიგებიდან.

მიმოხილვის ავტორი, როგორც წესი, პრაქტიკოსი ჟურნალისტია, რომელსაც სპეციალური განათლება შეიძლება არც ჰქონდეს, თუმცა მის კომპენსირებას თვითგანათლებით, კარგი გემოვნებით, სხარტი აზროვნებითა და წერის მკაფიო სტილით ახდენდეს. ზოგიერთი მათგანი წლების განმავლობაში შეიძლება ჩამოყალიბდეს კინოკრიტიკოსადაც.

თავისი დროის სახელგანთქმული ჟურნალისტი, კინოკრიტიკოსი **პაულინ კელი** (Pauline Kael) 60-იანი წლებიდან „ნიუ იორქერის“ („The New Yorker“) მიმოხილველი იყო, მაგრამ თავის პირდაპირი მოვალეობის შესრულებასთან ერთად, ის დროის პრესის ქვეშაც კი ყოველთვის ახერხებდა ფილმის შესახებ არსებითი შენიშვნების გამოთქმას. მისი სხარტი, ხშირად მწარე გამონათქვამები შორს იყო მიმოხილვის ნეიტრალური ტონისგან. მას ახასიათებდა

მკვეთრად პერსონალური, სუბიექტური კრიტიკა, – როგორც პირდაპირი გამოდახილი ფილმზე, თუმცა მის წერილებში ნაკლებად იყო ანალიზის ელემენტები.

ამგვარად, ჟურნალისტური მიდგომა ასრულებს წმინდა წყლის პრაქტიკულ ფუნქციას. მისი მთავარი მახასიათებლებაა მყისიერი და პერსონალური რეაგირება ფილმზე, აზრის სისხარტე, რომელსაც არ მოეთხოვება მყარი დასაბუთება. ხოლო ის, თუ რამდენად საინტერესო და ღირებული აღმოჩნდება ეს შეხედულებები, დამოკიდებულია ავტორის განათლებასა და გემოვნებაზე, წერისა და აზროვნების სტილზე.

ფილმის მიმოხილველმა აუცილებლად უნდა დააზუსტოს და მაყურებელამდე მიიტანოს ინფორმაცია ფილმის ჟანრის, ფაბულის, შემოქმედებითი ჯგუფის შესახებ, ხოლო თუ მიმოხილვიდან კრიტიკისკენ სურს ნაბიჯის გადადგმა, უნდა გაიაზროს კიდევ: ფილმი მოეწონა თუ არა და რატომ? სრული შთაბეჭდილების შესაქმნელად მისი ერთხელ ნახვა საკმარისი აღმოჩნდა თუ საჭიროა მიბრუნება ფილმთან? მისი მოსაზრებები მაქსიმალურად შესაძლებელი ობიექტურობის ფარგლებშია თუ არა? და ხომ არ ლაპარაკობს მასში წინასწარ აკვიატებული აზრები რეჟისორის, ფილმის თემის თუ მსახიობის მიმართ?

იდეალში ეს შესაძლებელია მიმოხილვისთვის დათმობილ სივრცეში, მაგრამ ყოველკვირეულ ან ყოველთვიურ გამოცემებში ავტორებისთვის არსებობს მეტი შესაძლებლობა გამოვიდნენ წმინდა მიმოხილვის ჩარჩოებიდან, როგორც დროის, ისე მიმოხილვისთვის დათმობილი ადგილის თვალსაზრისით; და აქ მიმოხილვასთან ერთად **კრიტიკულ წერილსაც** უფრო ხშირად შეიძლება შევხვდეთ. ამგვარი წერილები მასალას განსჯისთვის უკვე იმ მაყურებელსაც სთავაზობს, რომელმაც უკვე ნახა ფილმი. ეს ერთ-ერთი მთავარი განმსაზღვრელი ნიშანია, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს მიმოხილვით და კრიტიკულ წერილს შორის არსებულ სხვა განსხვავებებსაც.

ის, რომ განსახილველი ფილმი მკითხველს ნანახი აქვს, გულისხმობს, რომ წერილი საკმაოდ დაშორებულია პრემიერის

თარიღს და აქედან გამომდინარე, მას გარკვეული ხანგრძლივი ღირებულება გააჩნია. თუ მიმოხილვა იწერება (იდეალში უნდა იწერებოდეს) ყველა ფილმზე, კრიტიკული წერილის დროს, – არჩევანის საკითხი დგება. არჩევანი გულისხმობს, რომ არჩეული კინოტექსტი იმსახურებს ან საჭიროებს ანალიზს, ინტერპრეტაციას. გასაგებია, რომ ინგმარ ბერგმანის, პიერ-პაოლო პაზოლინის ან მიხეილ ჰანეკეს ფილმები უფრო ნაყოფიერი მასალაა სიღრმისეული ანალიზისთვის, ვიდრე ჰოლივუდის განმეორებად სქემებზე აგებული ჟანრული კინოს ნიმუშები. რასაკვირველია, ანალიზისთვის მასალის მოძიება ამ ტიპის ფილმებშიც შეიძლება, მაგრამ შესაძლებელია არა იმდენად კონკრეტული ფილმის ტექსტური ანალიზი, არამედ მასზე დაყრდნობით ზოგადი ტენდენციის, ჟანრული კანონების, რეპრეზენტაციის სქემების და ა. შ. კონტექსტური კვლევა. ამ დროს იგულისხმება, რომ ეს არ არის ბუნდოვანი მოგონება ერთხელ ნანახი ფილმის შესახებ, რომლის სიზუსტეც, ძირითადად, ავტორის ყურადღებაზე და მეხსიერებაზე არის დამოკიდებული. ძალზე ხშირად მეხსიერება ცუდად გვეხუმრება, როცა მასწავრობაში, ნაცვლად რეალურისა, სასურველ ან ავტორის თეორიულ ჰიპოთეზასთან შესაბამის ხატებს ტოვებს. კრიტიკული წერილი იწერება ფილმის განმეორებითი ნახვის შემდეგ (უკეთესია – რამდენიმე ნახვის შემდეგ) და ამ შემთხვევაში მწერალსაც და მკითხველსაც განსახილველი ფილმის მიმართ სერიოზული დამოკიდებულება აქვთ, რაც ქმნის სივრცეს დისკუსიისთვის.

რა თქმა უნდა, ფილმის მიმოხილველი და კინოკრიტიკოსი შესაძლებელია ერთი და იგივე პიროვნება იყოს. სხვადასხვა შემთხვევაში ან განსხვავებული ტიპის გამოცემებში არ არის გამორიცხული, რომ ისინი სხვადასხვა მიდგომით და სხვადასხვა აუდიტორიისათვის წერდნენ (და პრაქტიკაში, ხშირად, ასეც ხდება): ერთი და იგივე ავტორი შესაძლოა წერდეს საპრემიერო ფილმის მიმოხილვას ყოველდღიური გაზეთისთვის ან ინტერნეტგამოცემისთვის, ტელევიზიისთვის აკეთებდეს პირდაპირ ჩართვებს საპრემიერო ჩვენებიდან და იმავე

დროს, აქვეყნებდეს კრიტიკულ წერილებს კინოჟურნალისთვის მიმდინარე რეპერტუარის შესახებ; თუმცა, თეორიულად მათ მიერ შესრულებული ფუნქცია ისევე, როგორც განთავსების სივრცე და აუდიტორია, განსხვავებულად მოიაზრება.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინოკრიტიკა, როგორც ეს ხშირად აღიქმება, მხოლოდ ფილმის ნეგატიურ (და არც მხოლოდ დადებით) შეფასებას არ გულისხმობს. კრიტიკა არ არის მისი „ერთადერთი წაკითხვა, რომელიც წარმოგვიდგენს მის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას (აზრს); უბრალოდ ეს არის წაკითხვა, რომელიც ბაღებს მეტ აზრს.“ (პიტერ უოლენი).

ფილმის კრიტიკა ინფორმირებიდან (მიმოხილვის დროს) ნაბიჯს აკეთებს ანალიზისკენ და დისკუსიაში იწვევს მაყურებელს, რომელსაც ფილმი უკვე ნანახი აქვს და, სავარაუდოდ, საკუთარი აზრიც გააჩნია მასზე.

ყოველივე აქედან გამომდინარე, კრიტიკოსის საქმიანობის მთავარი პრობლემა კრიტიკული წერილი, **რეცენზია** ფილმზე. თუმცა მიმდინარე კინოპროცესის ანალიზისა და შეფასებისთვის კინოკრიტიკის არსენალში არსებობს სხვა ფორმებიც: **მიმოხილვითი სტატია** თუ **პრობლემური სტატია**, **შემოქმედებითი პორტრეტი**, **ინტერვიუ** თუ **რეპორტაჟი** (გადასაღები მოედნიდან, სამონტაჟოდან, გახმოვანების სტუდიიდან და ა. შ.). ამთგან ორი უკანასკნელი, ფაქტობრივად, ჟურნალისტიკასთან საერთო სამუშაო მოედანია და მხოლოდ კინოკრიტიკოსის მიერ დასახული მიზნები, ანალიზის და დასკვნების გაკეთების უნარი აქცევს მათ მასმედიის რიგითი ინფორმაციიდან კინოპროცესის შემადგენელ ნაწილად. მაგალითად, ინტერვიუს შემთხვევაში საუბარი სასურველია ეხებოდეს უფრო შემოქმედებით პროცესს, რადგან კითხვები პირადი ცხოვრების შესახებ – წმინდა ჟურნალისტიკის სფეროა.

როგორც ვხედავთ, ნებისმიერი ჟანრის შემთხვევაში კრიტიკული საქმიანობის მთავარი განმსაზღვრელი ნიშანია **ანალიზი**.

ფილმის აღქმისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია მასთან პირველი შეხვედრით გამოწვეული ეფექტი, აღძრული

ემოცია, პირველი შთაბეჭდილება. პირველ შთაბეჭდილებაში დიდი წვლილი ხშირად თავად მაყურებელსაც მიუძღვის, რადგან, როგორც წესი, ის ფილმზე თავისი გრძობების, ინტერესების, გამოცდილების პროეცირებას ახდენს, თუმცა საფუძველი, რაზეც ეს პროეცირება ეყრდნობა, მინც ფილმია. ხშირად მაყურებელი, როგორც წესი, ამ პირველი ემოციითა და შთაბეჭდილებით კმაყოფილდება (თუნდაც ფილმთან „შეხვედრა“ რამდენჯერმე მოხდეს – ამ დროს ის საყვარელ შთაბეჭდილებებს და ემოციებს მხოლოდ ინახლებს). მაგრამ ფილმის ანალიზისთვის ეს სპონტანური კონტაქტი მხოლოდ მასალაა, რომელიც შემდგომ დამუშავებას საჭიროებს. როგორ, რა საშუალებებით მოახდინა ფილმმა ესა თუ ის ეფექტი? რატომ მომეწონა (არ მომეწონა) ფილმი? როგორ გამოიწვია ამა თუ იმ პერსონაჟმა ჩემი თანაგრძნობა, ან რატომ ვერ შევეძელი მეთანაგრძნო გმირისთვის? როგორ (რა კომპონენტების ურთიერთშეთანხმებით) მოახერხა ფილმმა აღედრა ჩემში ესა თუ ის ემოცია, გაეცოცხლებინა გარკვეული ასოციაცია, ჩაენერგა ეს იდეა? – როგორც ვხედავთ, ფილმის შემდგომი ემოციების, შთაბეჭდილებების, აზრების კონცენტრირება კითხვის „როგორ“ ირგვლივ ხდება მისი დეტალების უფრო ღრმა გააზრებისა და ინტეგრირების გზაზე, და **ფილმის ანალიზის** პროცესიც სწორედ აქედან იწყება.

რას ნიშნავს გააანალიზო ფილმი?

ანალიზი ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს დაშლას, დანაწევრებას. სამეცნიერო გაგებით, ანალიზი ნიშნავს – დაშალო ერთი მთლიანობა მის შემადგენელ ელემენტებად (მაგ., წყალი), გამოყო ისინი, თვალსაჩინო გახადო და სახელი უწოდო მის შემადგენელ ნაწილებს, რომლებიც შეუიარაღებელი თვალთ არ ჩანს, ანუ, მოახდინო ორგანული ერთიანობის „დეკონსტრუქცია“. ამ ეტაპზე ანალიზი ერთგვარად დისტანცირებულია ფილმისგან. დეკონსტრუქცია, ბუნებრივია, შეიძლება იყოს მეტად ან ნაკლებად ღრმა, მეტ-ნაკლებად არჩევითი, ანალიზის მიზნებიდან გამომდინარე.

ამ ეტაპს მოსდევს შემდეგი – ამ ცალკეულ ელემენტებს

შორის კავშირების გამოკვლევა და ფილმის ხელახალი აღდგენა, „რეკონსტრუქცია“. რა თქმა უნდა, მას არავითარი საერთო არა აქვს ფილმის გადაღებასთან. ეს არის პროდუქტი, რომელიც მიღებულია წმინდა ანალიზის შედეგად და გამონაგონია, მაშინ, როცა ფილმი ამ შემთხვევაში რეალობაა, ანუ ანალიზის შედეგსა და ფილმს შორის იგივე დამოკიდებულებაა, რაც ფილმსა და რეალობას შორის. ამ დროს მკაცრად უნდა იქნეს დაცული წესი: იღებს რა საწყის ბიძგს ფილმიდან და იწყებს მოძრაობას მისგან ნებისმიერი მიმართულებით და ნებისმიერ მანძილზე, მკვლევარი ვალდებულია რეკონსტრუქციის დროს დაუბრუნდეს საკვლევ მასალას, რათა არ შექმნას სულ სხვა, მხოლოდ მის წარმოსახვაში არსებული ფილმი. ანალიზის საწყისი და ბოლო წერტილი მაინც ფილმი უნდა იყოს. თუ გამოვიყენებთ სხვა ტერმინოლოგიას, დეკონსტრუქცია შეესაბამება აღწერას, რეკონსტრუქცია – ინტერპრეტაციას. ჩვენ ხშირად შევხვდებით ანალიზს, სადაც ძნელია ამ ორი ფაზის გამოჩენვა, რადგან ერთი მეორეს გამსჭვალავს, ან ერთი მეორეს განუწყვეტლივ ენაცვლება.

გაანალიზო ფილმი, ნიშნავს განათავსო ის ისტორიულ კონტექსტში, და ამასთან, რადგან ის ხელოვნების ნაწარმოებია – ხელოვნების კონტექსტშიც. არც ერთი ფილმი არ არსებობს იზოლირებულად, ის მოძრაობს ამა თუ იმ ტრადიციის ფარგლებში, ან მის საპირისპიროდ. კინოკვლევის ერთ-ერთი ამოცანაა, განსაზღვროს კონკრეტული ფილმის ადგილი და როლი ამა თუ იმ მოძრაობაში ან ტრადიციაში.

რისთვის არის საჭირო ფილმის ანალიზი?

გარჩიო ფილმი, – ეს სპეციფიკური სიამოვნების მომტანია; მისი ელემენტების ურთიერთკავშირების აღმოჩენა ნიშნავს „დაინახო ფილმი“, მიიღო მეტი სიამოვნება მისი განმეორებით ნახვისას. მაგრამ, ამავე დროს, ანალიზი განაპირობებს ფილმის „აბუშაყვებას“, რადგან მას მოძრაობაში მოჰყავს მისი მნიშვნელობა, გამოხატული აზრი, მისი ზემოქმედება. ანალიზის დროს ხდება პირველი შთაბეჭდილების, აღქმის შემოწმება, გააზრება.

ფილმის ანალიზი არ არის მხოლოდ კინოკრიტიკოსის და თეორეტიკოსის პრეროგატივა – ძალიან ბევრი დიდი რეჟისორისთვის ანალიზის პროცესი წინ უსწრებს, თან ახლავს ან მოსდევს ფილმზე მუშაობას. ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ გადავიკითხავთ ეიზენშტეინის, ჰიჩკოკის, ტარკოვსკის, პაზოლინის, ბერგმანის და სხვათა ნაწერებს.

ფილმის ანალიზი არ არის უცხო კინომაყურებელთა გარკვეული ნაწილისთვისაც, თუმცა ეს არ არის დაკავშირებული მათ პროფესიულ საქმიანობასთან და მხოლოდ მეგობრების ვიწრო წრეში გაზიარებულ ზეპირ მსჯელობად რჩება.

კინოკრიტიკოსთვის კი, გაერკვეს ნაწარმოების მიერ გამოწვეულ შთაბეჭდილებებში, მოაწესრიგოს და ახსნას ისინი; აწარმოოს იმ მოდელების იდენტიფიცირება და განხილვა, რომელიც ქმნის ფილმის აზრს და ბაღებს ემოციას და საბოლოოდ, გაუზიაროს საკუთარი განსჯის შედეგები სხვებს, იპოვოს მათში თანამოაზრენი ან შესთავაზოს დისკუსია (როგორც ამბობენ, მიიტანოს ფილმი მაყურებელთან) – მისი საქმიანობის არსია. ძირითადად, სწორედ ეს მიიჩნევა კინოკრიტიკოსის მთავარ ფუნქციად: კრიტიკოსი, როგორც გამტარი, – შუამავალია ნაწარმოებსა და მის დანიშნულების ბოლო წერტილს, – მაყურებელს, შორის; განათლებული და გემოვნებიანი ადამიანია, რომელიც თარგმნის „მესიჯს“, ახდენს ბუნდოვანი მნიშვნელობების დეკოდირებას, რათა საზოგადოებისთვის გახსნას ფილმი. ამავე დროს, მესიჯის თარგმნისას უფრო მნიშვნელოვანია მკითხველის პროვოცირება, მასში აზრის გაღვივება, თუნდაც პროტესტის გამოწვევა, ვიდრე დარწმუნება. კრიტიკის საუკეთესო როლია, თუ იგი შედეგს გამოიწვიოს მკითხველში მწვავე რეაქცია ფილმზე და ამ თვალსაზრისით, ზოგჯერ უარყოფითი რეცენზია უფრო „კარგად მუშაობს“, ვიდრე დადებითი.

კრიტიკოსის კიდევ ერთი ფუნქციაა დაადგინოს კინოსურათის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების, ესთეტიკური ღირებულება საკუთარი გემოვნებისგან დამოუკიდებლად; შეეცადოს განსაზღვროს მისი მნიშვნელობა კინობროცესში თუ

კინოს ისტორიაში; ერთმანეთისგან გამიჯნოს შემოქმედებითი ღირებულება და მისი ბიუჯეტი, მისი მიზანდასახულება და მისი წარმატება მაცურებელთა შორის.

კრიტიკოსს გააჩნია აგრეთვე მებრძოლის ფუნქცია – საზოგადოების ყურადღება გაამახვილოს განსაკუთრებით სისტემის გარეთ არსებულ ფილმებზე, ფილმებზე, რომლებსაც არ აქვთ სახსრები რეკლამისთვის (რა თქმა უნდა, თუ ფილმი იმსახურებს ამას).

ამდენად, კრიტიკული ტექსტი წარმოადგენს ჰიბრიდულ პროდუქტს, რომელიც ნაწილდება ინფორმაციას, კომუნიკაციას (ზემოქმედება მოახდინოს მკითხველზე, მის არჩევანზე) და თვითგამონათვას შორის (ფილმის ანალიზის პროცესში კრიტიკოსი გარდა იმისა, რომ იკვლევს ავტორის თუ ფილმის სამყაროს, საკუთარსაც ბევრს დებს თავის ნაწერში).

ყოველივე აქედან გამომდინარე, შეიძლება მოვნიშნოთ თვისებები, რომელიც უნდა გააჩნდეს კარგ კრიტიკოსს:

– უმთავრესი და ალბათ აუცილებელი თვისება: კინოს სიყვარული;

– კულტურა: უნდა იყოს კინოს სპეციალისტი, რათა იმიტაცია, მიმბაძველობა არ ჩათვალოს ორიგინალობად (ჟორჟ სადული წერდა, რომ კრიტიკოსმა უნდა იცოდეს 1000-დან 2000-მდე ძირითადი ფილმი კინოს ისტორიიდან); მაგრამ იმავე დროს, მას უნდა ჰქონდეს საფუძვლიანი ზოგადკულტურული განათლება, რადგან კინემატოგრაფი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ყველა ხელოვნებასთან და თავად რეალობასთანაც.

– კინოტექნოლოგიის არსებითი ცოდნა (სასურველია შიგნიდან იცნობდეს კინოწარმოების პროცესსაც);

– წერის კულტურა: გააჩნდეს სტილი, მხატვრული აზროვნების უნარი, – იყოს გასაგები და ნათელი მკითხველისათვის; უნდა შეეძლოს შეეხოს მკითხველის გრძნობებს, მაშინაც კი თუ ფილმი არ შედის მისი (მკითხველის) ინტერესის სფეროში;

კინოკრიტიკოსს ასევე უნდა შეეძლოს:

– გამოთქვას თავისი აზრი მკაფიოდ, მაგრამ ობიექტურად

(„Prendre parti sans parti pris” - „იყო მხარე ტენდენციურობის გარეშე“: **ჟან მიტრი**); შეეძლოს დაეყრდნოს კრიტიკულ თეორიებს და ეპოქის ტენდენციებს, მაგრამ არ მოექცეს იდეოლოგიურ ჩარჩოებში.

– არ შეეშინდეს, იყოს სუბიექტური, მაგრამ ისწრაფოდეს ობიექტურობისკენ ისე, რომ საკუთარი აზრი არ დაუქვემდებაროს არც გაბატონებულ აზრს, არც თავის ინსტინქტურ განწყობებს;

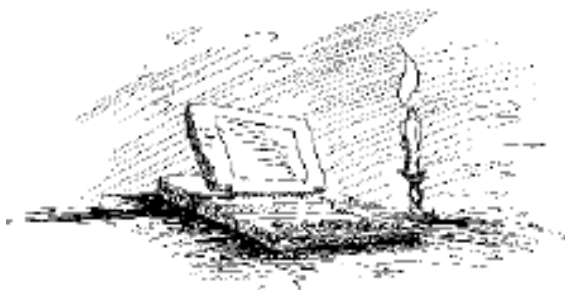
– ჰქონდეს იერარქიულობის გრძნობა (თუმცა პოსტმოდერნიზმის ეპოქამ ეს გრძნობა საგრძნობლად შეარყია და პრესტიჟი დაუკარგა); გააჩნდეს ღირებულებათა სკალა, რომელიც მართებული შედარებების საშუალებას იძლევა და გამოხატვის დამოუკიდებლობას და თავისუფლებას უწყობს ხელს (დამოუკიდებლობას გამოცემის ჩარჩოებთან, პროფესიულ წნეხთან თუ მოდის ჭირვეულობასთან მიმართებით);

ჩამონათვალი არ არის დალაგებული უპირატესობის მიხედვით, მაგრამ ეს ის კრიტერიუმებია, რომელიც სასურველია, ჰარმონიულად იყოს შერწყმული კინოკრიტიკოსის პიროვნებაში. თუმცა არც ის უნდა დაგვავიწყეს, რომ ამგვარი სურვილიც უფრო იდეალურის სფეროდანაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Tim Bywater Thomas Sobchack Introduction to Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film. Longman. New-York & London. 1989;
- René Prédal. La Critique de cinema. “Armand Colin”. 2004;
- Anne Goliot-Lété. Français Vanoye. Précis d’analyse filmique. “Armand Colin”. 2005.

კულტურის მენეჯმენტი





კულტურის პოლიტიკის მნიშვნელობა და პოტენციალი

კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე კულტურა სტიქიურად, კანონზომიერად, ეტაპობრივად ვითარდებოდა, ახასიათებდა ჩავარდნები და აღმასვლა, შერწყმა და გავრცელება, ცვლილება და ტრანსფორმაცია, ასიმილაცია და კონსერვაცია. საბოლოოდ კი ყოველთვის ახერხებდა გავლენის მოხდენას საზოგადოებებზე. კულტურის ცნებაში ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქმედება და შემოქმედებითი პროცესი, როგორც ადამიანის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობითაც იგი ქმნის „ახალ სამყაროს“ და საკუთარ თავს. თითოეული კულტურა განუმეორებელი სამყაროა, რომელიც თავის თავში მოიცავს როგორც ადამიანს, ისე ადამიანთა დამოკიდებულებას გარემომცველი სინამდვილისა და საკუთარი თავისადმი. კულტურის, როგორც ცნების, განსხვავებულიყო განმარტებები არსებობს, თუმცა კულტურა როგორც შეთანხმებათა სისტემა მნიშვნელოვანია თანამედროვე კულტურაზე საუბრისას: კულტურა – ეს არის ადამიანის, როგორც სოციალური არსების განმსაზღვრელი, არაგენეტიკური მექანიზმებით მიღებული სოციალური გამოცდილების სისტემა, რომელიც იმ მატერიალურ და სულიერ გარემოს წარმოქმნის, რომელიც ხელს უწყობს ადამიანის ჩამოყალიბებასა და ზნეობრივად ამაღლებას.

კულტურა, როგორც შეთანხმებათა სისტემა, მოიცავს კულტურულ-ისტორიული მექანიზმების, მატერიალური და არამატერიალური კულტურის, ტრადიციების დაცვასა და გავრცელების ხელშეწყობას, განათლებას, ხელოვნებისა და კულტურის საშუალებით სამოქალაქო ღირებულებების დამკვიდრებასა და სფეროს ორგანიზება-მართვას.

სახელმწიფოს კულტურის სფეროში მონაწილეობის

თანამედროვე ფორმა – გამოიხატება კულტურული მოღვაწეობის კოორდინაციასა და რეგულირებაში, რომელიც დაკავშირებულია ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის მოვლა-პატრონობასა და ფუნქციონირებასთან, ყველა მოქალაქისთვის კულტურაზე ხელმისაწვდომობასთან, ხელოვნებისა და შემოქმედების ყველა სხვა სახეობის მხარდაჭერასთან, აგრეთვე სხვა ქვეყნებში საკუთარი კულტურის გატანასა და მათზე კულტურულ ზემოქმედებასთან.

სახელმწიფო უწევს ფინანსურ (საბიუჯეტო), ადმინისტრაციულ, იურიდიულ და მორალურ დახმარებას კულტურული მოღვაწეობის ფაქტობრივად ყველა დარგს. სახელმწიფოს ფუნქციები არის ლოგიკური პასუხი ადამიანებისა და საზოგადოების ბუნებრივ, აუცილებელ და განსაკუთრებულ მოთხოვნებზე. კულტურული მოღვაწეობა – კულტურის პოლიტიკის შემადგენელი ნაწილია.

კულტურის პოლიტიკის მთავარი ამოცანაა – სტრატეგიული ხედვის ჩამოყალიბება და თანმიმდევრობა, რაც თავისთავად გულისხმობს ძველის, ანუ მემკვიდრეობის კონსერვაციას, შენახვას, დაცვას, გავრცელებას და ასევე ახალი მიმართულებების ხელშეწყობასა და განვითარებას. კულტურის სფეროს პოლიტიკა, გარდა ჩამოთვლილი მიმართულებებისა, ქვეყნის განათლების პოლიტიკის პარალელურად უნდა მიმდინარეობდეს.

კულტურის პოლიტიკა განსაზღვრავს კულტურის სფეროს განვითარების პრიორიტეტებსაც. კულტურის პროდუქტები აყალიბებენ არა მარტო გემოვნებას, არამედ ქმნიან ღირებულებათა სისტემასაც. ზოგადი ეკონომიკური მტკიცებულება: იზრდება მოთხოვნა – იზრდება მიწოდება, – კულტურის სფეროში არ და ვერ უნდა მოქმედებდეს. კულტურის სფერო თავისთავად უნდა ქმნიდეს მოთხოვნას, რის შედეგადაც საზოგადოებას უევითარდება როგორც კულტურის პროცესებში თანამონაწილეობის სურვილი, ისე ხარისხის შეფასების კრიტერიუმები.

კულტურის სფეროს პროდუქტების წარმოებისას,

მნიშვნელოვანი ყურადღება ენიჭება ეკონომიკის ძირითადი კანონების ცოდნასაც, თუმცა ეს სფერო არ ექვემდებარება მხოლოდ და მხოლოდ ეკონომიკურ კანონებსა და წესებს. კულტურის სფეროს მართვისას მნიშვნელოვანია კულტურის მმართველობითი ბუნების ცოდნაც, რადგანაც მენეჯმენტი კულტურის სფეროში (მმართველობითი ფუნქცია) უნდა მოქმედებდეს არა მხოლოდ მომხმარებლის მოთხოვნილებათა განვითარებაზე, არამედ მენეჯმენტმა უნდა შექმნას პირობები უკვე არსებული ღირებულებების განსავითარებლადაც.

კულტურის სფერო, გარდა შემოქმედებითი პროცესებისა, გულისხმობს კულტურის ეკონომიკის, სამართლის და ფინანსებისა და ფანდრაიზინგის, მართვის, ინფორმირების, პროფესიული კადრების მომზადება-გადამზადების, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარებისა და სხვათა ერთობლიობას.

კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციები ერთმანეთისაგან განსხვავებული უწყებრივი დაქვემდებარებითა და ორგანიზაციულ-სამართლებრივი ფორმებით გამოირჩევა.

კულტურის სფეროს მენეჯმენტზე საუბრისას გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებები: კულტურის სფეროს მართვის პროცესები დამოკიდებულია არა მარტო სოციალურ-კულტურულ კონტექსტზე და სოციალურ კულტურულ გარემოზე, არამედ, თავადაც იძენს სოციალურ-კულტურულ ნიშან-თვისებებს. უფრო მეტიც – ყოველი იურიდიული პირი თუ კერძო კომპანია დროთა განმავლობაში სულ უფრო მკაფიოდ გვევლინება კულტურის სფეროს საქმიანობის განმსაზღვრელადაც. კულტურის სფეროში მოღვაწე ორგანიზაციების საქმიანობა თანამშრომლობისა და ურთიერთგაცვლის გარეშე შეუძლებელია, რის გამოც ხდება პარტნიორობა სხვადასხვა ბიზნეს სტრუქტურებთან და განსხვავებული ტიპის ორგანიზაციებთან – იქნება ეს სპონსორობის ინსტიტუტის განვითარება, ქველმოქმედება, საზოგადოებასთან ურთიერთობა (PR) თუ სხვა.

ამდენად, ცხადი ხდება შემდეგი – კულტურის სფეროს მართვის საკითხების გაანალიზება განსაკუთრებულ ინტერესს

წარმოადგენს ქვემოთ ჩამოთვლილ მიზეზთა გამო: კულტურის სფეროს მართვის არსში ზოგადად მენეჯმენტის სრული სპექტრი მოიაზრება. მეორე – ამგვარი განხილვის პერსპექტივები მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს და საქმიანი აქტივობის სხვა სფეროების ურთიერთთანამშრომლობის შესაძლებლობისა და აუცილებლობის გარკვევისთვის. კულტურის სფეროს მართვის მთავარი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მითითებულ სფეროში შემოსავლების მიღება ხდება არა სარგებლის მიღების მიზნით, არამედ დაინტერესებული დონორების მოზიდვის ხარჯზე – სპონსორობა, პატრონაჟი, ქველმოქმედება და სხვ.

კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი წარმოების“ თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად სავნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აქმას, გაგებას, განცდას და მისთ.) უკავშირდება და უშუალო დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება.

კულტურის სფეროს არაკომერციული ხასიათი სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი ბიზნესისთვის მიმზიდველი არ არის. დღეისათვის მთელ მსოფლიოში არაკომერციული (Non profitable) სექტორი ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი სექტორია. არაკომერციული სფეროს საჯაროობიდან და სოციალური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მკვეთრად გამოხატული სარეკლამო პოტენციალი აქვს, რაც, თავის მხრივ, დონორებს მიმზიდველი იმიჯის, რეპუტაციის, სოციალური სტატუსის ფორმირებისა და განვრცობის საშუალებას აძლევს. ბიზნესისა და კულტურის ურთიერთთანამშრომლობას საზოგადოების განვითარებისა და გარდაქმნისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სამოქალაქო საზოგადოებისთვის რეალიზების საშუალებას წარმოადგენს, რომლის გათვალისწინებითაც შესაძლებელია გამოვეყნოთ კულტურისა და ხელოვნების ზეგავლენის რამდენიმე ასპექტი:

1. ფასეულობებისა და ღირებულებათა სისტემების

შენარჩუნება;

2. სოციალური ზეგავლენა – ფასეულობები, განათლება, თანამონაწილეობა;

3. კულტურის სფეროს უშუალო გავლენა ეკონომიკაზე (ეკონომიკური განვითარება, ინფრასტრუქტურა, სამუშაო ადგილები).

კულტურის სფეროს საერთო-ეკონომიკური განვითარება, განაპირობებს ეკონომიკური პირობების ფორმირებას, რომლებიც, თავის მხრივ, შეძლებს უზრუნველყოს კულტურის სფეროში მოღვაწე სუბიექტთა კონკურენტუნარიანობა მომსახურების ბაზარზე და მაღალი საფინანსო-ეკონომიკური შედეგები.

სხვადასხვა ქვეყანაში კულტურის პოლიტიკის სხვადასხვა მოდელია პრიორიტეტული, რომლებიც ასახავენ სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთდამოკიდებულების საკმაოდ განსხვავებულ შეხედულებებს. კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოდელი საფრანგეთია და ეს მოდელი გულისხმობს სახელმწიფოს მაქსიმალურ მონაწილეობას (ჩარევას) კულტურის მართვაში. მეორე მოდელი კი აშშ-შია რეალიზებულია, სადაც სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. დასავლეთის დანარჩენ ქვეყნებს ამ ორ პოლუსს შორის შუალედური პოზიცია უკავიათ. კულტურის პოლიტიკის შემუშავებისა და რეალიზაციის პრინციპულად მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს იმ სამუშაოების მიმართულების განსაზღვრა, რომელთაც ესაჭიროებათ დამატებითი მხარდაჭერა, ინიცირება. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დაფინანსების თემას. ამ პრობლემასთან მიმართებით შეიძლება გამოიკვეთოს ორი უკიდურესი პოზიცია. პირობითობის გარკვეული ხარისხით შეიძლება განისაზღვრონ, როგორც „ფრანგული“, „ამერიკული“ და „შერეული“ მოდელები.

საფრანგეთი, როგორც სახელმწიფო, კულტურის პოლიტიკისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს საუკუნეების მანძილზე იჩენდა. ჯერ კიდევ ფრანცისკ პირველი (XVI ს.) ამკვიდრებდა ფრანგულ ენას ლათინურის ნაცვლად, აჯილდოებდა

პოეტებსა და მხატვრებს, საკუთარ კარზე მოიწვია ლეონარდო და ვინჩი. ლუდოვიკ XIV-ის დროს ფრანგული ენისა და კულტურის განვითარების მხარდაჭერამ როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ, პირველად მიიღო შეგნებული, გააზრებული და ორგანიზებული ხასიათი. პოლიტიკურ ხელისუფლებასა და კულტურას შორის ურთიერთობათა შემდგომი გაღრმავების ეტაპად საფრანგეთის დიდი რევოლუცია (1789-1794) იქცა, რა დროსაც ისტორიაში პირველად გადაიდგა ნაბიჯები კულტურის პოლიტიკის შექმნისათვის. რევოლუციის ზემოქმედებით განხორციელდა რადიკალური ცვლილებები, რომლებმაც კულტურის პრაქტიკულად ყველა დარგი მოიცვა. უპირველეს ყოვლისა, გაცხადებულ იქნა ახალი უმაღლესი ღირებულებები: გონიერება, სათნოება, სამოქალაქო სიმამაცე, ხალხი, ერი. დაიწყო კულტურის დემოკრატიზაციის პროცესი. ამ დროს განსაკუთრებული როლი ფრანგული ენის გავრცელებას და მისი ყველა ფრანგის მონაპოვრად ქცევას ენიჭებოდა. ფილოსოფოსი-განმანათლებელი კონდორსე თვლიდა, რომ „ლინგვისტური თანასწორობა რევოლუციის ერთ-ერთი უპირველესი მონაპოვარი უნდა იყოს“. 1793 წელს გამოცემული დეკრეტების თანახმად, პირველად განმტკიცდა საავტორო უფლებები და აღნიშნული დეკრეტი მოწოდებული იყო დაეცვა „უფრო წმინდა, უფრო პერსონალური საკუთრება, ყველა სხვა საკუთრებათა შორის“. იმავე პერიოდში წარმოიშვა ტერმინები ხელოვნების ნაწარმოები და კულტურული მემკვიდრეობა, აგრეთვე შემოტანილ იქნა „სახალხო განათლების“ ცნება. 1789 წელს გამოიცა დეკრეტი კულტურული მემკვიდრეობის ნაციონალიზაციის შესახებ, რომლის შესაბამისად, სამეფო ბიბლიოთეკა გარდაიქმნა ეროვნულ ბიბლიოთეკად, ხოლო სამეფო სასახლე ლუვრი – ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმად. საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს გაცხადებულმა კულტურული მოღვაწეობის მრავალმა მიმართულებამ გავრძელება XIX საუკუნეში ჰპოვა. ამ დროს განსაკუთრებული ყურადღება კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას, ხალხისთვის კულტურის ხელმისაწვდომობის

უზრუნველყოფას ეთმობოდა. ამ მიზნით შემოღებული იქნა საერო, საგალდებულო და უფასო სასკოლო განათლება. საფრანგეთის ოცდამეორე პრემიერ-მინისტრმა, ფრანცუა გიზომ შემოიტანა ისტორიული ძეგლის ცნება და შეიმუშავა მისი დაცვის პრინციპები. XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, კულტურისა და პოლიტიკის ურთიერთქმედება კიდევ უფრო ფართოვდება და ინტენსიური ხდება. 1959 წელს, შარლ დე გოლის პრეზიდენტობისას, საფრანგეთში პირველად იქმნება კულტურის სამინისტრო, რომელსაც ათი წლის განმავლობაში ცნობილი მწერალი ანდრე მარლო ხელმძღვანელობდა. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება პირველად ნამდვილი კულტურის პოლიტიკა, რომელიც განაპირობებს კულტურული მოღვაწეობის ყველა ფორმასა და სახეობას: ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნება, ფრანგული ენის დაცვა და განვითარება, მხატვრების ფინანსური, ადმინისტრაციული, სამართლებრივი და მორალური დაცვა, მათი სოციალური დაცვა, მხატვრული და კულტურული განათლება, კერძო მეცენატობის წახალისება და ა. შ., ანდრე მარლოს ეპოქა საფრანგეთის კულტურის პოლიტიკის აპოგეად ითვლება. მისი განსაკუთრებული მიღწევები უკავშირდება კულტურისა და ხალხის მნიშვნელოვან დაახლოებას. ამ მიზნებით ხორციელდება მაღალი კულტურის დემოკრატიზაცია და დეცენტრალიზაცია, იქმნება კულტურისა და ახალგაზრდობის სახლთა და კულტურული შემოქმედების ცენტრების ქსელი, რომელთა მეშვეობით ხორციელდება ცენტრსა და პროვინციებს შორის არსებული ოდიოზური უფსკრულის ლიკვიდაცია და წინათ არსებული პრივილეგია საყოველთაო სიკეთედ იქცევა. ასევე განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს 1981-1995 წლები (ფ. მიტერანის პრეზიდენტობის პერიოდი— კულტურის მინისტრი ჟაკ ლანგი). ამ დროს, კულტურის სფეროსთვის გამოყოფილი გათვლილი საბიუჯეტო ხარჯები გაორმაგდა, რისი დამსახურებითაც კულტურის პოლიტიკის შესაძლებლობები არსებითად გაიზარდა. ამასთან, კულტურის პოლიტიკა ყველაზე დიდ ინტერესს აკლენდა

ხელოვნების იმ დარგების მიმართ, რომლებიც მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებული კულტურის ინდუსტრიასთან: საგამომცემლო საქმე, კინოინდუსტრია, მუსიკალური პროდუქცია. რაც შეეხება მაყურებელს, აქ პირველ პლანზე ახალგაზრდობა გადმოდის. ამდენად, კულტურის პოლიტიკა განსაკუთრებულ ყურადღებას ისეთ მოვლენებს უთმობს, როგორცაა: მოდა, კომიქსი, რეკლამა, ელექტრონული მუსიკა, როკი, ჯაზი და ა. შ. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ საფრანგეთის მიერ გატარებული კულტურის პოლიტიკა ყველასთვის როდია მისაღები როგორც ქვეყანაში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. კერძოდ, ფრანგი მკვლევარი მ. ფუძაროლი სახელმწიფო მხრიდან კულტურაში ჩარევის წინააღმდეგ გამოდის, თვლის რა, რომ: „დემოკრატიზებული კულტურა კლავს ბუნებრივს კულტურულში, ახდენს კულტურის სტერილიზებას, უყენებს მას პროთეზებს და აახლოებს მოდასა და მიუზიკ-პოლთან“. ამგვარი ხედვა დამახასიათებელია ლიბერალიზმის და განსაკუთრებით ნეოლიბერალიზმის წარმომადგენელთათვის, რომლებიც უარყოფენ სახელმწიფო ჩარევას არა მხოლოდ კულტურაში, არამედ ეკონომიკაშიც. თუმცა, აღნიშნულ მოსაზრებას ჰყავს ბევრი მოწინააღმდეგე, რომელთაც სარწმუნო არგუმენტები მოჰყავთ ამგვარი პოზიციის წინააღმდეგ, – სწორედ სამი საუკუნის განმავლობაში გატარებული აქტიური და ამბიციური კულტურის პოლიტიკის დამსახურებაა ის, რომ საფრანგეთი მოწინავე კულტურულ ქვეყანად არის აღიარებული. ჟაკ რიგო თვლის, რომ საფრანგეთის კულტურის პოლიტიკა წარმოადგენს „დემოკრატიულ სახელმწიფოში კულტურისა და პოლიტიკური ხელისუფლების ურთიერთობათა სისტემის დასრულებულ პარადიგმას“.

ამერიკის შეერთებულ შტატებში მიღებულია კულტურისა და პოლიტიკის ურთიერთობის სხვაგვარი ტიპი, რომელიც, წარმოადგენს რა სრულიად განსხვავებული ისტორიის პროდუქტს, თავისი შინაარსით ფრანგული მოდელის აბსოლუტურ წინააღმდეგობად გვევლინება. ამერიკა ახალგაზრდა სახელმწიფოა, რომელიც ინგლისის სახელმწიფოსთან

ბრძოლაში, ერთიან ცენტრთან, მეტროპოლიასთან წინააღმდეგობაში ყალიბდებოდა, რამაც ქვეყნის ფედერალური მოწყობა განაპირობა. ამერიკულ იდენტურობას საფუძვლად უდევს ინდივიდუალური ინიციატივისა და პასუხისმგებლობის ფასეულობები, რომელიც ბაძებს თავშეკავებულ და ფრთხილ მიდგომას ნებისმიერი ცენტრალიზებული სისტემის მიმართ. ამერიკული სახელმწიფოს განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს მისი მოსახლეობის სწრაფი ზრდა: 4 მილიონი 1790 წელს, 76 მილიონი 1900 წელს, 200 მილიონი 1960 წელს და დაახლოებით 300 მილიონი 2000 წელს. ამგვარი ზრდის ძირითად მიზეზს ემიგრანტების რამდენიმე ტალღა წარმოადგენდა, რომელთა წარმომავლობა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. სახელმწიფო პოლიტიკამ, რომელიც მიმართული იყო ამ ჭრელი მასისგან ერთიანი მონოკულტურის შექმნისაკენ, სასურველი შედეგები ვერ გამოიღო და ეთნოკულტურული კუთხით, ამერიკის მოსახლეობა დღემდე მრავალფეროვანია. აღნიშნულს ხელს უწყობდა ისიც, რომ უახლოეს წარსულამდე შეერთებულ შტატებში ინგლისური ენა არ იყო აღიარებული ოფიციალურ ენად ფედერალურ დონეზე – მხოლოდ 1988 წელს მიანიჭა კალიფორნიამ ინგლისურ ენას ოფიციალური სტატუსი, რის შემდეგაც მას კიდევ 22 შტატმა მიბაძა. საბოლოო ჯამში, საფრანგეთისგან განსხვავებით, აშშ-მა ვერ შეძლო გამხდარიყო ერთიანი კულტურის მატარებელი სახელმწიფო. ამერიკული საზოგადოება ეწინააღმდეგება კულტურის საკითხებში სახელმწიფო შეჭრას ან კულტურის მართვას. ისინი დარწმუნებული არიან, რომ სახელმწიფო თრგუნავს შემოქმედებით ინიციატივას, აქრობს მხატვრულ შთაგონებას, თავს ახვევს კარგი გემოვნების გარკვეულ ეტალონს. გარკვეულწილად ამიტომაცაა, რომ აშშ-ში არ არსებობს სამინისტრო ან უწყება, რომელიც ფედერალურ დონეზე მოავგარებდა კულტურის საკითხებს. ამერიკაში კულტურის მართვას შტატები და ქალაქები ახორციელებენ. მრავალი ავტორი თვლის, რომ აშშ-ში კულტურის პოლიტიკა არ არსებობს, მაგრამ ეს ასე არ არის. ამერიკის სახელმწიფო

გამოხატავს საკუთარ ინტერესს კულტურის მიმართ, მაგრამ ამ ინტერესს საფუძვლად უდევს კულტურული სივრცის დაყოფა სამ შემადგენელ ნაწილად. პირველი მოიცავს კულტურას ზოგადად, ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, როგორც მოცემული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი წესებისა და ჩვეულებების ერთობლიობას. ეს კულტურა ყალიბდება და ფუნქციონირებს სტიქიურად, ბუნებრივი სახით და რაიმე გარე ჩარევას არ საჭიროებს. მეორე შემადგენელი ფაქტობრივად იდენტურია მასობრივი კულტურისა, რომელიც კულტურული ინდუსტრიის პროდუქტს წარმოადგენს, ქმნის ეკონომიკის ცალკე სექტორს და ბაზრისა და ეკონომიკის კანონებს ემორჩილება. მესამე შემადგენელი ნაწილი ძირითადად ტრადიციულ მხატვრულ კულტურას, კლასიკურ ხელოვნებას მოიცავს. აქ სახელმწიფოს მონაწილეობა ან რაიმე სხვაგვარი მხარდაჭერა აუცილებელია. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კულტურას შტატები და ქალაქები მართავენ ადგილობრივი თვითმმართველობების დონეზე, თუმცა, 1887 წელს მიღებული კანონი, საშუალებას აძლევს ფედერალურ ხელისუფლებას გამოეყოს საკუთარი სუბსიდიები, რისი პრაქტიკაც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, სულ უფრო ფართოდ ინერგება. სუბსიდიების განაწილებას სამი სპეციალური სააგენტო ახორციელებს: ხელოვნებისა და კულტურის ეროვნული ფონდი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ეროვნული ფონდი და მუზეუმებისა და ბიბლიოთეკების ინსტიტუტი. ხელოვნებასა და კულტურას დახმარებას ასევე უწევს მრავალი კერძო ორგანიზაცია, რომელთაგან ყველაზე ცნობილი როკფელერის ფონდია. „ამერიკული“ მოდელი: უარი პრიორიტეტების განსაზღვრაზე. კულტურა, შემოქმედება, – თვითორგანიზებადი და თვითგანვითარებადი ორგანიზმია, კულტურულ პროცესებში ნებისმიერი მკაცრი რაციონალური ჩარევის შესაძლებლობა ძალზე შეზღუდულია. ამიტომ კულტურის მხარდაჭერისა და განვითარების პრიორიტეტები არ არის მოთხოვნილი არც სახელმწიფო ხელისუფლების სუბიექტების, და, მით უმეტეს, არც პროფესიული ელიტის მიერ. სახელმწიფო ახორციელებს

მხოლოდ ზოგად-მარეგულირებელ ფუნქციას (კანონმდებლობა და დაბეგვრა), სხვა დანარჩენ გადაწყვეტილებას 1965 წელს (პრეზიდენტ ჯონსონის მიერ) შექმნილი კულტურისა და ხელოვნების ეროვნული ფონდი იღებს, რომელიც ანაწილებს გრანტებს კულტურისა და ხელოვნების სფეროსა და სხვადასხვა არაკომერციული ორგანიზაციისათვის.

„შერეული“ მოდელი – პოსტსაბჭოთა პერიოდის მოდელია, რომელიც კულტურის სფეროს განვითარებისა და მხარდაჭერას გულისხმობდა, პრიორიტეტების განსაზღვრის „საზოგადოებრივ-სახელმწიფო“ გადაწყვეტილებების მიხედვით და აერთიანებდა „ამერიკული“ მდგომის ელემენტებს. მსგავსი ტიპის მართვის მოდელი გულისხმობს საზოგადოების ყველა სექტორის თანამონაწილეობას კულტურულ ცხოვრებაში. ისეთ არასტაბილურ საზოგადოებაში, როგორსაც წარმოადგენს თანამედროვე პოსტსაბჭოთა სივრცე და მათ შორის, საქართველო, კრიზისულ გარდამავალ მდგომარეობაში მყოფი ეკონომიკით, არ შეიძლება სრულად და წმინდად დავესესხოთ ამერიკულ გამოცდილებას. მხოლოდ ეკონომიკის სტაბილიზაციის, სამოქალაქო საზოგადოების ნაწილებისა და არაკომერციული ორგანიზაციების ინფრასტრუქტურის ფორმირების გზით არის შესაძლებელი კულტურისა და ეკონომიკის თანამშრომლობა, რაც თავისთავად გულისხმობს საკანონმდებლო და საგადასახლო სისტემების გადახედვას, შეღავათებისა და სამოტივაციო მექანიზმის ამუშავებას და სხვა ქვეყნების გამოცდილების გაზიარებას.

კულტურისა და ეკონომიკის ურთიერთობა დღეისათვის გარდამტეხ სტადიაზეა. მათი დაახლოება მხოლოდ დიალოგის საგანია და პრობლემებისა და სირთულეების გარეშე არ მიმდინარეობს. კულტურა დღემდე პარადოქსულ მდგომარეობაში იმყოფება: ერთი მხრივ, შეინიშნება კულტურის უდიდესი როლის ფართო აღიარება ეკონომიკისა და წარმოებასთან მიმართებით, მეორე მხრივ კი, ეს ყველაფერი მხოლოდ საუბრის დონეზე რჩება და რეალური ნაბიჯებით არ არის განმტკიცებული. მაგალითად, 1992 წლის დეკემბერში, გაეროსა და იუნესკოს

ინიციატივით, შეიქმნა კულტურისა და განვითარების მსოფლიო კომისია. კომისიის დასკვნაში ნათქვამია: „კაცობრიობის განვითარების ის საშუალებები, რომლებიც მატერიალური მოხმარების მუდმივ ექსპანსიაზეა მიმართული, ნაკლებად სიცოცხლისუნარიანია და უსასრულოდ ვერ განვითარდება. ისინი არა მარტო ანადგურებენ კულტურის ქსოვილს, არამედ საფრთხეს უქმნიან ბიოსფეროს და, შესაბამისად, კაცობრიობის მომავალსაც“. იგივე საშიშროება საქართველოში არა მარტო მოსალოდნელ საფრთხედ შეიძლება მივიჩნიოთ, არამედ რეალურ შედეგზეც შეგვიძლია ვისაუბროთ. (თბილისისა და სხვა ქალაქების ურბანული ქსოვილის რღვევა, კულტურული მემკვიდრეობის ცალკეული ნიმუშების მოდერნიზაცია და, რაც არანაკლებ საგანგაშოა, კულტურის სფეროს სუბიექტების ცენტრალიზაცია წარმოადგენს).

კულტურის პოლიტიკის მთავარი განმსაზღვრელი საზოგადოებრივი ღირებულებების გაზრდა-განვითარება უნდა გახდეს და ამ პროცესში სახელმწიფო ინსტიტუციები (კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, ადგილობრივი ან რეგიონალური ან მუნიციპალური ორგანოები, კულტურის სამსახურები და სხვა) მხოლოდ ხელშემწყობის ფუნქციით უნდა ერეოდეს და არა პირიქით. კულტურის სფეროს ინსტიტუციონალურმა სტრუქტურებმა ამ დარგში დასაქმებული კადრებისგან უნდა მოითხოვონ კულტურის მისიის ცოდნა, მაღალი პროფესიონალიზმი და მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა აქციონ მისია და სტრატეგიული გეგმა საქმედ, ისევე და ისევე სამოქალაქო ღირებულებებისა და კულტურული ფასეულობების ხელშემწყობის მიზნით და არა პირადი სურვილებისა და გემოვნების გათვალისწინებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Strategy for Cultural Policy. Publications of the Ministry of Education. Department for Cultural, Sport and Youth Policy. Helsinki ISSN: 1458–8110
- Why we need European cultural policies: the impact of EU enlargement on cultural policies in transition countries by Nina Obuljen. Edited by Janet Hadley. sbn-10 90 6282 046 8
- Mulcahy, Kevin V. “What is Cultural Policy?”. 2006.
- James Heilbrun - The Economics of Art and culture. 2007;
- Iain Robertson - understanding international art markets and management 2005



დოქტორანთა
სამეცნიერო სტატიები*

* ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელების რეკომენდაციით.
სტატიის სტილი დაცულია.



მაკა ვასაძე,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი - პროფ. მიხეილ კალანდარიშვილი

რობერტ სტურუას ძართული შემსაირიანა

ნაწილი I
„რიჩარდ III“

კლასიკური ნაწარმოების დადგმისას რეჟისორმა და მსახიობებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ, მათ მიერ ამორჩეული პიესა რამდენად მიესადაგება თანამედროვეობას, უპასუხებს თუ არა იმ პრობლემებსა და კითხვებს, რომლებიც დღეს-დღეობით აწუხებთ და აღელვებთ ადამიანებს. განსაზღვრული ქვეყნის, ეპოქის ყოფის ასახვა შეიძლება წარმოადგენდეს ინტერესს ეთნოგრაფიული მუზეუმისათვის, მაგრამ არამც და არამც თეატრალური კოლექტივისა და თეატრალური მაყურებლისათვის. კლასიკური ნაწარმოები ყოველთვის ჰუმანურ, მოწინავე იდეებს ამტკიცებს. რეჟისორის ამოცანა და მიზანი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ეს იდეები სახეობრივად, მხატვრულ ფორმაში ასახოს. თანადროულად გახსნა კლასიკური პიესა, ნიშნავს მასში იპოვო ის დიდი პრობლემები, რომლებმაც შეუძლებელია არ გამოიწვიონ დღევანდელ მაყურებელში ვნებათაღელვა. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „შექსპირი ჩვენთვის კვლავ მისაბადი მაგალითია. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად მიმართულია იქითკენ, რომ მის პიესებს მივანიჭოთ „თანამედროვე“ ჟღერადობა, ვინაიდან, მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაყურებელს უშუალოდ გააღიზიანებს პიესის შინაარსი, შესაძლებელია გადაილახოს დრო და პირობითობები“¹.

საქართველოში შექსპირი მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრიდან გახდა ცნობილი, მისი პოპულარობა კი უშუალოდ

¹ Питер Брук, «Пустое Пространство, секретов нет», изд. «Наука», М. 2003 г., стр.143

დაკავშირებულია ქართული თეატრალური კულტურის ზრდასთან. ქართული თეატრი მწვავედ განიცდიდა ეროვნული დრამატურგიის ნაკლებობას. ამიტომაც ქართველი მსახიობები ესწრაფოდნენ უცხოელ დრამატურგთა, მათ შორის შექსპირის ნაწარმოებების განხორციელებას, – ისეთ დრამატურგიას, რომლის მხატვრულ-მსოფლმხედველობითი პოზიციები მიახლოებული იყო ქართველი ერის კულტურასთან.

საქართველოში შექსპირის პოპულარიზაციაში დიდი წვლილი ეკუთვნით ილია ჭავჭავაძესა და ივანე მაჩაბელს. აი, რას წერს ამის შესახებ პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი: „შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ილია ჭავჭავაძისა და, განსაკუთრებით, ივანე მაჩაბლის, როგორც ძირითადი მთარგმნელის, როლი მხოლოდ და მხოლოდ შექსპირის ტექსტის გადმოქართულებით ამოიწურებოდა. „მეფე ლირის“, ჰამლეტის“ „ოტელოსა“ თუ „მაკბეტის“ ქართული თარგმანები, ამავე დროს, შექსპირის თავისებურ, ღრმა ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა. ილიასა და ივანე მაჩაბელს შესანიშნავად ესმოდათ შექსპირის შემოქმედების არა მარტო მხატვრულ-ესთეტიკური სრულფასოვნება, არამედ მისი დიდი, ღრმად ჰუმანისტური მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებიც. სწორედ შექსპირისადმი ამ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურმა ნათესაობამ შვა როგორც ბრწყინვალე თარგმანები, ისევე შესანიშნავი ქართული შექსპირული თეატრიც“.¹ სწორედ მათ სახელთანაა დაკავშირებული „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათების განხორციელება პირველი საშუალო სკოლის (ბველი გიმნაზიის) შენობაში.

დღეს წარმოუდგენელია ქართული თეატრის ისტორია შექსპირის დრამატურგიის გარეშე. წარმოუდგენელია ლალო მესხიშვილის და უმანგი ჩხეიძის ჰამლეტის, უმანგი ჩხეიძის იაგოს, აკაკი ვასაძის კლავდიუსისა და იაგოს, აკაკი ხორავას ოტელოს, ვასო გომიაშვილის რიჩარდის გარეშე. რამდენადაც პარადოქსული უნდა იყოს, ქართული თეატრის დიდი გამარჯვებები ხშირად დაკავშირებული იყო არა ეროვნული,

¹ ნ. ყიასაშვილი, „ქართული შექსპირიანა“, თბ. 1959 წ., გვ. 9.

არამედ უცხოური დრამატურგიის დადგმასთან. არაერთი აღფრთოვანებული ფრაზა დაწერილა ქართულ-შექსპირულ წარმოდგენებზე. მოვიყვან ერთ მაგალითს, – ხორავას ოტელოს შესახებ ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა: „ხორავაზე შეიძლება ითქვას, რომ სხვა მასზე უკეთესი ოტელოს როლის შემსრულებელი საბჭოთა კავშირში არ მოიპოვება. მე არ მეშინია განვაცხადო, რომ ოტელო-ხორავა ეს თეატრალური მოვლენაა, რომლის შესახებ გინდა ილაპარაკო და წერო“.¹ ამ დიდი თეატრალური მოღვაწის სიტყვებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა წარმატებით იდგმებოდა ქართულ თეატრში შექსპირი.

სამოციანი წლების დასაწყისიდან, საბჭოთა კავშირის თეატრალური სამყაროს მასშტაბით, შექსპირის ახლებურად გააზრების და დადგმის პროცესი მიმდინარეობდა. აი, რას წერს ამის შესახებ რუსი თეატრმცოდნე ა. ბარტოშევიჩი: „ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თქმით, ტრადიციულ-რომანტიკული, დამტკბარი შექსპირის უარყოფისას, თეატრმა განსაკუთრებული სიმწვავეთ აღმოაჩინა შექსპირის სახით ხელოვანი, რომელიც მოვლენებს გადმოსცემდა დაუნდობელი სიმახვილით და შეუღლამაზებელი სიმართლით. კლასიკოსის ნაწარმოებები გაიაზრებოდა თანამედროვე დრამის, განსაკუთრებით, ბრეხტის პოზიციებიდან.“² შექსპირის გააზრება თანამედროვე დრამისა, ბრეხტის თეატრის პოზიციებიდან სამოციანი წლების დასაწყისში რუსთაველის თეატრშიც შეინიშნებოდა. მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის სამი პიესა განახორციელა. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ (1964), „მეფე ლირი“ (1966) და „იულიუს კეისარი“ (1967). ამ სპექტაკლების გაანალიზება ცალკე თემის საგანია. მე კი ამ სამი დადგმიდან გამოვყოფ „ზაფხულის ღამის სიზმარს“. მ. თუმანიშვილის ეს დადგმა, დღეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩავარდნილ სპექტაკლად“ ითვლება. თავის დროზე იგი „კრიტიკის ქარცეცხლში“ იქნა გატარებული. მიხეილ თუმანიშვილს საყვედურობდნენ ნოვატორობას, ტრადიციისაგან

¹ «Беседа с В. И. Немировичем-Данченко», газ. «Заря Востока», 1941 г. №290

² А. Бартошевич, «Диалоги с Шекспиром», ж. «Театр», 1976 г. № 6, ст. 53

განდგომას, სხვადასხვა საშემსრულებლო მანერის ერთ სპექტაკლში აღრევას, ეკლექტიზმს, მხატვრული პოზიციის მერყეობას და ა. შ. რაც მთავარია, კიცხავდნენ მსახიობების თამაშის პირობითობას და უარყოფდნენ ამგვარი თამაშის მანერას დრამატულ თეატრში.

„შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგება მსახიობებს რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“.¹ „შექსპირიულ (შექსპირის) თეატრში თავისუფლად თანაცხოვრობენ ბრეხტიც და ბეკეტიც, მაგრამ თავად ის (შექსპირი) ერთი თავით მალა დგას ორივეზე. ჩვენი ამოცანაა – პოსტბრეხტისეულ ეპოქაში წინ გავჭრათ გზა, უფრო სწორად უკან შექსპირთან“², – წერს პიტერ ბრუკი.

შეიძლება „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, მართლაც, არ გამოუვიდა მ. თუმანიშვილს, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია, – სტურუას მიერ შექსპირის „რიჩარდ III“ ახლებურად წაკითხვისა და დადგმის წინამძღვრები უნდა ვეძებოთ „ზაფხულის ღამის სიზმარში“. ლოგიკურად არ შეიძლება, „ჭინჭრაქსა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად არ ემოქმედა რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილისტიკის ჩამოყალიბებაზე, რადგანაც სწორედ ეკლექტიზმი, რომლისთვისაც ასე კიცხავდნენ თუმანიშვილს, მეფობს სტურუას თითქმის ყველა დადგმაში და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“.

შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ ეკუთვნის ისტორიული ქრონიკების რიცხვს. მთავარი პრობლემა ამ ტრაგედიაში არის ტირანიის პრობლემა, რომელიც ადამიანის თავისუფლების, ადამიანის პიროვნებად ჩამოყალიბების წინააღმდეგაა მიმართული. რიჩარდს, რომელიც ძალაუფლების ხელში ჩაგდების იდეაფიქსითაა შეპყრობილი, შეუძლია გაწიროს ყველა და ყოველი, რაც კი წინ აღუდგება ამ მიზნის მისაღწევად. „რიჩარდ მესამეში“ შექსპირმა გაამიშვლა ძალაუფლებისათვის ბრძოლის

¹ Питер Брук, «Шекспир в наше время», Ж. Англия, 1964г. №2, стр. 8.

² იხ. ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 143

კანონზომიერებანი,ასახა მისი არსი. შექსპირმა გვიჩვენა ეგრეთ წოდებული „ჩაკტილი წრე“,სადაც მოქმედებდნენ რიჩარდი და რიჩარდის „თანამზრახველნი“. სწორედ ამ ვიწრო წრეში უნდა გადაწყდეს ქვეყნის ბედი,აქ ხდება შეთქმულებები,აქ იმარჯვებენ და მარცხდებიან, აწამებენ და სჯიან, მაგრამ სინამდვილეში არავის აწუხებს ქვეყნისა და ხალხის მომავალი,იმავე დროს არც ერთი მათგანი არ უშვებს მომენტს ხელიდან,წარმოთქვას ამაღლებული სიტყვები სამშობლოზე,ხალხზე,საზოგადოებრივ იდეალებზე. შექსპირმა ტრაგედიაში რიჩარდის წინააღმდეგ მებრძოლი პერსონაჟებიც შემოიყვანა, – მაგალითად,რიჩმონდი, რომელიც დრამატურგს პიესის ბოლოს დასჭირდა: შეაბრძოლა რიჩარდს და დაამარცხებინა კიდეც, ე. ი. საბოლოოდ კეთილს გაამარჯვებინა ბოროტზე. რობერტ სტურუამ კი რიჩმონდიც რიჩარდის თანამზრახველად გამოიყვანა და შეიძლება მასზე უფრო საშიშ ბოროტმოქმედადაც. მასსოვს, ბევრი უკმაყოფილო იყო რიჩმონდის ამგვარი სახეცვლილებით – რეჟისორი მაყურებელს არავითარი კეთილის რწმენას აღარ უტოვებსო. მაგრამ რეჟისორის ასეთი გადაწყვეტა, ვფიქრობ, უფრო შეესაბამება თანამედროვე ეპოქას. მით უმეტეს, რომ ეს არ იყო ახალი მოვლენა. რამდენიმე წლით ადრე საბჭოთა კავშირის სხვა თეატრებშიც მოხდა რიჩმონდის სახის ამგვარი გადაწყვეტა. აი, რას წერს ამის შესახებ თეატრმცოდნე ა. ბარტოშევიჩი: „ლიპეცკის თეატრის სპექტაკლში „რიჩარდ III“ რიჩმონდი ახალგაზრდა, ძლიერი მხეცია, – მგლის ლეკვი, რომელსაც სურს შერკინება, ბოლოს მეორე რიჩარდი აღმოჩნდება. თითქმის იმავე სქემით, საზოგადოდ მიღებული გადაწყვეტისგან განსხვავებულია ფინალი ლვოვის თეატრის „რიჩარდ III“. სპექტაკლს ამთავრებდა იგივე მაცნე, ვინც წარმოდგენას იწყებდა, – მხნედ მოუთხრობდა სიმშვიდესა და კეთილდღეობაზე, ბოლოს და ბოლოს ინგლისს რომ ეწვია. მაცნეს წამოძახილების ფონზე რიჩმონდი ჩუმიად ებლაუჭებოდა გვირგვინს, იხუტებდა მკერდზე, ხოლო სცენის ცენტრში თანდათან ნათდებოდა საგანი, რომელსაც მაყურებელი სპექტაკლის ფინალში ხედავდა, ეს საგანი რიჩარდის ნაჯახი

იყო. ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყოს“.¹ როგორც ვხედავთ, საბჭოთა კავშირის სამი სხვადასხვა თეატრი თითქმის ერთდროულად, სხვადასხვა მხატვრული ფორმით, მივიღა რიჩმონდის სახის აზრობრივად ერთნაირ გადაწყვეტამდე. ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იგი დრომ და ეპოქამ მოიტანა. შექსპირის სტურუასეული ინტერპრეტაციით, ბრძოლა, რომელიც მიმართულია რიჩარდის წინააღმდეგ, გამომდინარეობს არა მორალური და ეთიკური, არამედ პირადი გამორჩენის, საკუთარი ინტერესების დაკმაყოფილების თვალსაზრისიდან. და განა ჩვენ დროში სწორედ ამგვარ გადაგვარებამდე არაა მისული ხალხი? რობერტ სტურუა თავისი სპექტაკლით ეუბნებოდა მაყურებელს, ხალხს: შეჩერდით, დაფიქრდით, რას სჩადიხართ, წინააღმდეგ შემთხვევაში თქვენ დაკარგავთ ადამიანურ სახეს, ადამიანურ ღირსებას, ყოველგვარ ადამიანურს და გადაიქცევით განდილების მანიით შეპყრობილ მექანიზმებად. რა თქმა უნდა, სტურუას სპექტაკლი მიმართულია ყოველგვარი ტირანიის წინააღმდეგ.

შექსპირთან, ისევე როგორც სპექტაკლში, რიჩარდი თავისი გეგმების განხორციელებისათვის ეყრდნობა თანამზრახველებს, რომლებიც რალაცით პოლიტიკურ პარტიას მოგვაგონებენ, მათ აერთიანებთ მთავარი პოლიტიკოსის, რიჩარდის ნება და თუ ვინმე ვერ შეასრულებს საკუთარ „როლს“, იმ წუთშივე აქრობენ. აქრობენ ცოტაოდენი წინააღმდეგობის გამწვევ, ბევრის მცოდნე, განსაზღვრული ეტაპის შემდგომ ნაკლებად საჭირო პირებს. ეს ერთგვარი თამაშია, პოლიტიკური „თამაში“. აქ უკვე ადამიანი და ადამიანური აღარავითარ როლს აღარ თამაშობს.

შექსპირთან ძალმომრეობა და ცინიზმი ერთ-ერთი მთავარი იარაღია ძალაუფლებისთვის ბრძოლაში. სწორედ ამას უსვამდა ხაზს რობერტ სტურუა სპექტაკლში. საკმარისია გავიხსენოთ, თუნდაც, კლარენსი, უფლისწულების, ჰეისტინგზის მკვლელობის სცენები. ძალმომრეობითა და ცინიზმით

¹ ა. ბარტოშევიჩი, იხ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 60-61

მორალურად აკნინებენ, საკუთარ მე-ს აკარგვინებენ ადამიანს, ლაქუცა ფინიად გადააქცევენ, როგორც ამას უკეთებენ კენტრებერიის არქიეპისკოპოსს. ყოველივე განცდილისა და გადატანილის შემდეგ არქიეპისკოპოსი გარდაიქმნებოდა რალაც ცხოველის მსგავს, უსიტყვო არსებად, რიჩარდის უერთგულეს მსახურად, რომელიც ყოველგვარ დამცირებაზე თანახმა იყო, ოღონდაც ის ტკივილი, რომელიც მან განიცადა, მეორედ აღარ მიეყენებინათ. ამიტომაც იგი სიტყვაშეუბრუნებლად ასრულებს ბაკინგემის ცინიკურ რჩევას – ხალხში გაავრცელოს რიჩარდის ინტერესებისთვის ჰეისტინგზის დანაშაულებრივობის ვერსია და, აქედან გამომდინარე, მისი დასჯის აუცილებლობა. განა ცინიზმის გამოვლინება არ არის რიჩარდის სიტყვები: „როგორ მიყვარდა მე ეს კაცი“, მას შემდეგ, როცა ბრძანებას გასცემს – ჰეისტინგზს თავი მოჰკვეთონ.

რობერტ სტურუას დაინტერესება შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ არ ყოფილა შემთხვევითი. ტირანიის გლობალური ასპექტების ჩვენება, მის წინააღმდეგ ბრძოლა, ტირანულ სახელმწიფოში პიროვნების ნიველირების პრობლემა ყოველთვის აწუხებდა და აღელვებდა რეჟისორს. გავიხსენოთ „ყვარყვარე“, „ღალატი“, „კაკასიური ცარცის წრე“. თუ კი „ყვარყვარეში“ ყვარყვარე, თავისი ნამდვილი, ნაცარქექიას სახის დასაფარად, ნიღაბს ამოფარებული მოქმედებს, „რიჩარდ მესამეში“ უკვე უფრო საშიშ „ბოროტმოქმედთან“ გვაქვს საქმე. რიჩარდი ბოროტმოქმედი, მაგრამ ჭკვიანი პოლიტიკოსია. ერთადერთი შეცდომა, რომელსაც ამ თამაშის დროს უშვებს, ეს არის რიჩმონდის სიყვარული, ერთადერთი ადამიანური გრძნობა, რომელიც რიჩარდს გააჩნდა. რობერტ სტურუამ „რიჩარდ მესამის“ დადგმის დროსაც არ უღალატა თავის მეთოდს და რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტსაც ისევე თავისუფლად მოექცა, როგორც ამას სხვა დრამატურგთა მიმართ აკეთებდა ხოლმე. ამისდა მიუხედავად, რუსთაველის თეატრის „რიჩარდ მესამე“ შექსპირული სპექტაკლია, დიდი ინგლისელი დრამატურგის ნაწარმოების სულის ერთგული. „მე ვთვლი, რომ დამდგმელს აქვს უფლება

მისცეს ფორმა, დაჭრას და გადაადგილოს, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი ღრმად სჯერა იმისა, რომ სტილიზაციის ის ხერხი, რომელსაც იგი ახორციელებს, ემსახურება ძალიან მნიშვნელოვან, არსებით ამოცანას – თანამედროვე აუდიტორიისათვის, პიესის ძირითადი მასალის აღორძინებასა და გაცოცხლებას,“ – წერს ბრუკი.

ტრაგედიის სტურუასეული რეკონსტრუქციით სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა. გაჩნდნენ ახალი გმირები, ტექსტი შეამოკლეს, სპეციალურად ამ დადგმისთვის. ზურაბ კიკნაძემ შეასრულა ახალი პროზაული თარგმანი, რომელშიაც ნაწილობრივ შევიდა ივანე მაჩაბლის თარგმანი, ჩაემატა ახალი ტექსტები, შექსპირის ტრაგედიის ხუთი მოქმედება, სამ აქტამდე დაიყვანეს. რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, სპექტაკლში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტებში, – ამით ნათლად გამოჩვენდა მოვლენების ის ურთიერთშემაკავშირებელი ხაზი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მაყურებლისათვის შეიძლება ამოუცნობი გამხდარიყო. მაგალითისათვის გავიხსენოთ ჰეისტინგზთან რიჩარდის გამეფებაზე დასათანხმებლად მიგზავნილი შუაგაკცების ეპიზოდი, რომელიც გაერთიანებულია რიჩარდისა და მისი ამალის მოლაპარაკების სცენასთან. რიჩარდი თითქოს ესწრება ჰეისტინგზთან შუაგაკცების დიალოგს, აფასებს მას და იღებს გარკვეულ გადაწყვეტილებებს. შექსპირს კლარენსის მკვლელობა რამდენიმე ეპიზოდში აქვს მოცემული. პირველი მოქმედების მესამე ნაწილში, რიჩარდი მკვლელებთან მოლაპარაკებას აწარმოებს, მეოთხე ნაწილში, კლარენსი ბრეკენბერს უამბობს თავის საშინელ სიზმარს. მკვლელები საშვს წარუდგენენ ბრეკენბერს, უკანასკნელი ტოვებს კლარენსს, ვითომდა სასახლეში მეფისათვის მოხსენების გასაკეთებლად. შემდგომ – მკვლელების დიალოგი, სადაც მათი სხვადასხვანაირი დამოკიდებულება მქვავნდება დანაშაულისადმი ანუ მკვლელობისადმი. კლარენსი და მკვლელები, და ბოლოს, მკვლელები მკვლელობის ჩადენის შემდგომ. ყველა ამ ეპიზოდს რობერტ სტურუამ ერთ

სცენაში მოუყარა თავი და ყველა ეს მოქმედება ერთ დროში წარმოგვიდგინა. სცენა ორ ნაწილად დაიყო. მაყურებლიდან მარცხნივ კლარენსი ყვება სიზმარს. სცენის შუა ნაწილში რიჩარდი მკვლელებთან ერთად მიემართება ავანსცენისაკენ. რიჩარდი თითქოს ყურს უგდებს კლარენსისა და ბრეკენბერის დიალოგს. რიჩარდი მკვლელებს აძლევს ბრძანებას და უკანასკნელნი განლაგდებიან სცენის მარჯვენა კუთხეში, ერთმანეთში არჩევენ სიტუაციას. ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, პირობითობაა, მაგრამ ეს პირობითობა გამართლებულია. რეჟისორმა ამით დრო მოიგო და ამავე დროს გვიჩვენა რიჩარდის დამოკიდებულება, – მისი ფიქრი მხდალი კლარენსის უკანასკნელ ღამეზე. რობერტ სტურუას სპექტაკლიდან მთლიანად გაქრა ეპიზოდები, რომელშიაც მოცემული იყო დიალოგი მოქალაქეებისა მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდგომ, გაქრა აგრეთვე ოჯახური სცენა მცირეწლოვანი იორკის ჰერცოგის, დედოფალ ელიზაბეთის, იორკის მთავრის მეუღლისა და კენტერბერიის არქიეპისკოპოსის მონაწილეობით, აქედან რეჟისორმა გამოიყენა მხოლოდ რამდენიმე სარკასტული შენიშვნა თავისი ბიძის რიჩარდის შესახებ, ზოლო უელსის პრინცის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით არქიეპისკოპოსს ათქმევინა ოფიციალური სიტყვა, რომელიც შექსპირთან საერთოდ არ არის, საინტერესოა აგრეთვე, რომ პრინცის პასუხში გაისმის სიტყვები, რომლითაც შექსპირის პიესაში რიჩმონდი ტრაგედიას ამთავრებს.

„ინგლისი დიდხანს ჭკუაშემოილი იტანჯებოდა,

უწყალოდ ღვრიდა ძმა ძმის სისხლს, მამა შვილისას“ და ა. შ.

პრინცის მიერ წარმოთქმული ფრაზა, თითქოს, რაღაცა შემთხვევისათვის სპეციალურად ნასწავლი, გაზეპირებული, ჰაერში ნასროლი სიტყვებია. რობერტ სტურუამ სპექტაკლში შეცვალა შექსპირის ტრაგედიის დასასრული. აღარ არის რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლისათვის მოსამზადებელი სცენები. შეიცვალა, გადაკეთდა აჩრდილთა გამოცხადების სცენები. შექსპირთან ისინი რიჩარდსა და რიჩმონდს

მოველინებიან ბრძოლის წინ, წყველიან რა პირველსა და ამხნველებს მეორეს. სპექტაკლში ლირიკული ვალისის თანხლებით საორკესტრო ორმოდან ამოდიან ხელიხელ ჩაკიდებული პატარა პრინციები, ისინი ავანსცენიდან სცენის სიღრმისაკენ მიემართებიან. მათი მსვლელობა რამდენჯერმე მეორდება. სცენის სიღრმეში ჩნდებიან სხვა აჩრდილებიც, რიჩარდი ამ დროს, ორი გვირგვინით ხელში, გიჟივით დაბორიალობს სცენაზე და ცდილობს აჩრდილების განდევნას. ამ ეპიზოდებს შორის ხდება მისი შეხვედრა ტირელთან, დედასთან და ელიზაბეთთან. სპექტაკლიდან ამოღებულია რიჩარდის მიერ სიკვდილის წინ წაკითხული მონოლოგი და დატოვებულია მხოლოდ ერთი ფრაზა: „ცხენი, ცხენი, ერთ ცხენში ვაძლევ მთელს ჩემს სამეფოს“. აღსანიშნავია რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში ჩასმული სცენები რიჩარდისა და რიჩმონდის შებრძოლების წინ, ეს გაკეთებულია რიჩარდის ბოლო მონოლოგის საფუძველზე. მხედველობაში გვაქვს რიჩარდისა და მარგარიტას, რიჩარდისა და რიჩმონდის დიალოგები. სპექტაკლში შემოყვანილია ახალი პერსონაჟიც, რომელიც შექსპირის ტრაგედიაში არ არის. ეს არის მასხარას სახე. რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობა, როგორადაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამემა“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას, ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისათვის, ირონიულად უყურებს, თითქოს დასცინის კიდევ მათ. იგი თითქოს ცივი გონებით უკვირდება, აფასებს მათ შემოქმედებას და მაყურებელსაც უქმნის სცენაზე მიმდინარე ამბის შეფასებისა და არა განცდის საშუალებას. წარმოდგენის ამგვარ ხასიათში გადაწყვეტას შეეფერება როგორც სპექტაკლის მხატვრული (ი. მშველიძე), ასევე მუსიკალური (გ. ყანჩელი) გაფორმება.

მაყურებელთა დარბაზში შესვლისთანავე ყურადღებას იპყრობდა სცენა, რომელიც ბუნკერს მოგვაგონებდა. ჭარბობდა რუხი, მონაცრისფრო, მოშავო ფერები, კედლები ალაგ-

ალაგ ჩაშავებული. რამდენიმე ადგილას, თითქოს ხვრელები გაჩენილიყო. ამ ხვრელებიდან მოეკვლინებოდნენ შემდგომ რიჩარდს აჩრდილები. მოთეთრო, ალაგ-ალაგ თითქოს ამოძვარი ტილო ფარავდა სცენის უკანა მხარეს. სცენის ცენტრში ჭერი ჩამონგრეულიყო და იქიდან მოჩანდა დაძენძილი ტილოები. სცენაზე გაფანტულიყო სხვადასხვა აქსესუარები: ზეამართული ნამგლები, ცელები, შუბები, წყლის წისქვილის ბორბალი. ყველაფერი ეს ერთ მიზანს ემსახურებოდა – შეეხსენებინა ეპოქათა სწრაფ მონაცვლეობაში ძალაუფლების მოპოვებისათვის ბრძოლის განმეორებადობა. რობერტ სტურუას ყველა სპექტაკლსა და მათ შორის „რიჩარდ მესამეში“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მუსიკას. უმეტეს შემთხვევაში იგი საზღვრავდა სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტას. ამის შესახებ რობერტ სტურუა ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „პირადად მე არასდროს ვდგამ სპექტაკლებს მუსიკის გარეშე – ჩემთვის იგი ძალიან მნიშვნელოვანი, შეიძლება განმსაზღვრელი კომპონენტია, მაშინაც კი, როდესაც იგი არ ჟღერს სპექტაკლში.“¹

ამასთან დაკავშირებით მინდა ერთი ფაქტი გავიხსენო. „რიჩარდ III“ დადგმის პროცესში რობერტ სტურუა იყენებდა აღმოსავლურ, იაპონურ მუსიკას. შემდგომ ეს მუსიკა ამოღებული იქნა, მაგრამ დარჩა მისი გავლენა, რაც სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტაში ჩანდა. „რიჩარდ III“-ში რეჟისორმა და კომპოზიტორმა სტილურად ძალზე განსხვავებული მუსიკალური ნაწყვეტები შეიტანეს. სპექტაკლში ჟღერდა რეგტაიმი, ჩერნის ეტიუდი, ბახი, სპეციალურად ამ სპექტაკლისათვის დაწერილი გ. ყანჩელის მუსიკა და ყველაფერი ეს, ისევე და ისევ, სპექტაკლში დასმული პრობლემების გლობალურ, მსოფლიო მასშტაბებში გააზრების მიმანიშნებელი იყო. ამასვე ემსახურებოდა კოსტიუმებიც, რომლებიც სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებს ეცვათ. ეს იყო აბსტრაქტულ-სტილიზებული კოსტიუმები, რომლებიც

¹ Н. Зейфас «Dramma der musica и музыка для драмы», ж.. «Советская музыка», 1981 г. №2, ст. 92

თითქოსდა ყველა დროის პოლიტიკოსთა ჩაცმულობას მოგვაგონებდა (ჰიტლერის, ნაპოლეონის და ა. შ.).

დარბაზში ისმოდა რეგტაიმის ბგერები. საორკესტრო ორმოდან შავებში შემოსილი ქალი, მარგარიტა, ამოდოდა, იღებდა წიგნს, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობის დროს, როგორც „ბელისწერის“ წიგნი, ისე თამაშდებოდა. ის აცხადებდა: „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა“. ჩერნის ეტიუდის ბგერების ფონზე გამოდიოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი (სპექტაკლის ბოლო ეპიზოდებამდე რიჩარდის ერთგული მოწაფე, თანამდევნი და გულის მესაიდუმლე). სცენის სიღრმეში ზეიტყორცნებოდა თეთრი ტილოს ფარდა. გამოჩნდებოდა სცენის უკანა კედელი, შუაგულში შავი ზვრელით. მის წინ საცეკვაო მოძრაობებს აკეთებდნენ ცხოველური ჟინით შეპყრობილი ადამიანები (ბრბო, მასა ყოველგვარ პიროვნულ თვისებებს მოკლებული). მათ მოუწესრიგებელი მოძრაობები ჰქონდათ. ეს ყველაფერი შენელებული კადრის ტემპში მიმდინარეობდა. მათ თვალყურს ადევნებდა რიჩარდი, რომელიც იმავე შავი ზვრელიდან გამოდიოდა სცენაზე.

რიჩარდი – რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებით მთავარი და ამოსავალი წერტილი გახლდათ სპექტაკლში. მასზე, მის თამაშზე მოდიოდა სპექტაკლის აზრობრივი დატვირთვის ერთი მესამედი. სწორედ რიჩარდის სახეში იყო გამოხატული ყველაზე უფრო ნათლად დაუნდობელი არაადამიანურობა, ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ყველაზე უფრო მძაფრი სურვილი. მისი ცხოვრება თამაშია, „რისიკიანი თამაში“. რიჩარდი-ჩხიკვაძე გულცივი, აზარტული, მის გარშემო მყოფებზე უფრო ჭკვიანი მოთამაშე, იმდენად იყო კოჭლი და კუზიანი, რამდენადც ეს მას სჭირდებოდა. რამაზ ჩხიკვაძის შესრულებაში შეიმჩნეოდა შერწყმა ტრაგიკული ექსპრესიისა ბრეხტის „გაუცხოების ეფექტთან“. ადამიანებისადმი სიძულვილს, მათადმი ცინიკურ დამოკიდებულებას გადმოსცემდა რ. ჩხიკვაძის თამაშის მანერა, მიმიკა, ინტონაცია. ამ მხრივ შესანიშნავად ასრულებდა მსახიობი პარლამენტის სხდომის, ჰეისტინგზისა და ბაკინგემის სიკვდილით დასჯის სცენებს. რამდენი ცინიზმი და ირონია

გამოსჭვიოდა ამ დროს რამაზ ჩხიკვაძე-რიჩარდში. შეიძლება ითქვას, რამაზ ჩხიკვაძის მიერ ერთ-ერთი ბრწყინვალედ შესრულებული ეპიზოდი, რიჩარდის სცენა ლედი ანასთან, გროტესკულად იყო გადაწყვეტილი. რიჩარდი მეკუბოეთა და რიჩმონდის თანდასწრებით უხსნიდა სიყვარულს ლედი ანას, უფრო მეტიც, აქვე კუბოსთან იმორჩილებდა მას. პირველი სიტყვები, რითაც იწყებოდა ლედი ანას „შემობრუნება“ რიჩარდისაკენ, იყო რიჩარდის სიტყვები: „შენს ლოგინში უნდა ვკენსოდე“. სხეულებრივმა ჟინმა იმარჯვა ლედი ანას გონებაზე, მის ინტელექტზე. ამ დროს ისმოდა ვიოლინოზე შესრულებული ნათელი მელოდია, რაც კიდევ უფრო მეტად უსვამდა ხაზს სცენაზე გათამაშებულის სიმდაბლეს, სიბილწეს. ამ სცენაში რიჩარდს არ ჭირდებოდა გულწრფელი აღელვების თამაში. რიჩარდი თითქოს ამასხარავებდა ანას და ეს გამასხარავება, აბუჩად აგდება გრძელდებოდა „მოსასხამთან“ სცენაშიც. და ბოლოს, მხიარულ მუსიკაზე ფეხის აყოლებით, წითელი ვარდის ხელში შეთამაშებით და ირონიული ინტონაციით წარმოთქმული სიტყვებით: „უარშიყნია ვინმეს ქალთან ასე საოცრად?“ გადიოდა სცენიდან. აქ იგი უკვე ყველას დასცინოდა, ვისაც ჯერა ნამდვილი, ამადლებული, საუკუნო სიყვარულისა, ქალის სათნოებისა.

შექსპირის ტრაგედიაში რიჩარდი ფიზიკური ნაკლოვანების, არასრულყოფილების გამო არის გაბოროტებული, რობერტ სტურუას სპექტაკლში რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი არ იყო შეპყრობილი გარეგნული სიმახინჯის განცდით. ყოველ შემთხვევაში ეს არ გახლდათ მთავარი მომენტი განდიდებისთვის მის ბრძოლაში ძალაუფლების მოსაპოვებლად. იგი სპექტაკლის დასაწყისიდანვე გამსჭვალული იყო თავისი უპირატესობის გრძნობით გარემომცველ ადამიანებთან. რიჩარდი მათზე უფრო ჭკვიანი და ცბიერი გახლდათ, ამიტომ თითოეული მათგანი მის წინაშე უსუსურად გამოიყურებოდა. რიჩარდმა იცოდა თითოეულის ფასი და ეს შეუძლებელს ხდიდა მის მოტყუებას. რიჩარდის ამგვარი სახის შექმნა სავსებით გამართლებული გახლდათ პიესის რეჟისორული გადაწყვეტიდან გამომდინარე.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში არ იყო არც ერთი დადებითი პერსონაჟი. ყოველ მათგანში იდო ბოროტების მარცვალი და განდიდების სურვილი. თითოეული, პირდაპირ თუ ირიბად, რიჩარდის ზრახვების თანამონაწილე გახლდათ. ისინი გარკვეული სახით რიჩარდები იყვნენ. სპექტაკლში რიჩარდის ხასიათი, სხვა პერსონაჟებთან შედარებით უფრო მრავალმხრივად იყო მოცემული. ამის გამო რამაზ ჩხიკვაძის გმირი შეიძლება მომხიბვლელობასაც არ იყო მოკლებული, – შეეძლო მიეხიბლა ანა და ელიზაბეთი იმ დროს, როდესაც ისინი გლოვობდნენ რიჩარდის მიერ მოკლულ მათთვის საყვარელ ადამიანებს. რა თქმა უნდა, აქ გვირგვინისაკენ სწრაფვის მომენტების გარდა მოქმედება რიჩარდის მამაკაცური მომხიბვლელობაც. პრინცებთან შეხვედრისას იგი იჩენდა ბავშვის ფსიქოლოგიის არაჩვეულებრივ ცოდნას. ზოგიერთ შემთხვევაში მის „მსხვერპლთ“ შეუძლებელი იყო ეჭვი შეჰპარვოდათ რიჩარდის გულწრფელობაში, მაგრამ იმავე დროს, რამაზ ჩხიკვაძე „გაუცხოების ეფექტის“ მეშვეობით ყოველთვის გულწრფელი იყო მაყურებელთან, ყოველთვის ავლენდა მათ წინაშე თავის ნამდვილ სახეს.

ტრანსფორმაციამ, რომელიც განიცადეს რობერტ სტურუას სპექტაკლში შექსპირის ტრაგედიის გმირებმა, მიანიჭა მათ სახეებს უფრო პუბლიცისტური ჟღერადობა. შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. რივერსმა თავის დროზე ერთგულების ფიცი დაუდო ჰენრი VI და აქედან გამომდინარე ასრულებდა თავის ვალს, ებრძოდა რა მის მტრებს. ჰეისტინგზი ყოველგვარი ეგოისტური ზრახვების გარეშე, გულწრფელად უჭერდა მხარს უელსის პრინცს. რიჩმონდი, მართლაც, საზოგადოებრივი იდეალებით შეპყრობილი იბრძოდა ტირანიის წინააღმდეგ, სპექტაკლში კი, ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეპლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებითა და სხვა ამგვარი საშუალებებით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყველანი აღმოჩნდნენ პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი. რიჩმონდი, ბაკინგემი, სტენლი, ვატუსბი, უხეშად რომ ვთქვათ, რიჩარდის

„ბანდიდან“ იყვნენ. შექსპირთან რიჩმონდი გმირია, რომელიც რიჩარდის ანუ ტირანიის წინააღმდეგ იბრძვის. სხვანაირად შექსპირს არც შეეძლო რიჩმონდის სახის დახატვა, რადგანაც ტიუდორების დინასტიის დამამკვიდრებელი იყო. შექსპირი კი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ტიუდორების მეფობის დროს. სტურუას სპექტაკლში რიჩმონდი (ა. ხიდაშელის შესრულებით) გვევლინებოდა რიჩარდის მუდამ თანამდეგ ორეულად, სულიერ შვილად, რიჩარდის ყველაზე ამაზრზენი ბოროტმოქმედების მოწმედ. რიჩარდი ყველაფერში ენდობოდა რიჩმონდს და სწორედ ამაში ტყუვდებოდა. რიჩმონდი რიჩარდზე ახლგაზრდაა და გარეგნულადაც მასზე მიმზიდველი. მაგრამ ამ გარეგნულ სილამაზეში ბოროტების ისეთივე მარცვლები ძეკს, როგორც რიჩარდის მახინჯ სხეულში. რეჟისორმა რიჩმონდისა და რიჩარდის ამ გარეგნულ სხვაობას იმიტომ გაუსვა ხაზი, რომ კიდევ ერთხელ დაემტკიცებინა – რიჩარდის ბოროტი ზრახვები მხოლოდ მისი გარეგნული სიმახინჯიდან არ გამომდინარეობს. რიჩმონდი ფიზიკურად ჯანმრთელი და ლამაზი, რიჩარდის მსგავსი ბოროტმოქმედა. გავიხსენოთ სცენა კენტერბერიის არქიეპისკოპოსის ეგრეთ წოდებული „მოქცევისა“. რიჩარდის ამაღა გარს შემოეხვეოდა მუხლებზე დაჩოქილ ღვთის მსახურს. ბრეკენბერი ფეხებს შუა მოიქცევედა არქიეპისკოპოსის თავს და ისე უჭერდა ფეხებს, რომ უკანასკნელი ტკივილისაგან იტანჯებოდა. არქიეპისკოპოსი კვლავ მუხლებზე იყო დაჩოქილი, როდესაც მას რიჩმონდი უბრუნებდა დასჯამდე „გახდილ“ ტანსაცმელს, თან მისივე ტანსაცმლით ურტყამდა, ხოლო, როდესაც არქიეპისკოპოსი გასასვლელისაკენ მიბრუნდებოდა, რიჩმონდი არ აკმარებდა მანამდე განცდილს, გადატანილს და პანღურითაც დააჯილდოებდა. აქ, ისევე, როგორც სხვა სცენებში, რიჩმონდი რიჩარდის „ბანდის“ ტიპურ წარმომადგენლად გვევლინებოდა და რიჩარდის დამმარცხებელი, მომავალი მეფე ზნეობრივ ასპექტში არაფრით არ აღემატებოდა რიჩარდს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როდესაც რიჩმონდი მიღობდა რიჩარდის წინააღმდეგ ჯარის მოსაგროვებლად, რობერტ სტურუას მიერ სპექტაკლში

შემოყვანილი მასხარა პანლურით აცილებდა მას, გამოხატავდა რა ამით უპატივცემლობას რიჩმონდისა და მისი ვითომდა კეთილშობილური მისიისადმი. რიჩმონდის პატივმოყვარეობის და ძალაუფლებისაკენ მისწრაფების დამამტკიცებელი გახლდათ სპექტაკლის ფინალური სცენა. რიჩარდის მოკვლის შემდეგ ხელში ჩაიგდებდა რა გვირგვინს, უდიერად გადააბიჯებდა რიჩარდის გვამს და სანატრელი ოცნების გვირგვინს მიშტერებული ადიოდა ძალაუფლების მწვერვალისაკენ და იდგამდა გვირგვინს თავზე. „შექსპირის პიესების სიძლიერე იმაშია, რომ მათში ადამიანი ერთდროულად წარმოდგენილია ყველა ასპექტში: ჩვენ შეგვიძლია მასთან იდენტიფიცირებაც და მისგან დაშორებაც. უმარტივესი სიტუაცია გვაფორიაქებს ქვეცნობიერის მეშვეობით, ამ დროს კი ინტელექტი აკვირდება, აკეთებს კომენტარებს, ფილოსოფოსობს“¹.

სპექტაკლში თავისებური ტრანსფორმაცია განიცადა დედოფალ მარგარიტას სახემ. მას მედეა ჩახავა ასახიერებდა. შექსპირის პიესაში მარგარიტა სავსებით რეალური პერსონაჟია. იგი წყევლის ყველას, ვინც მისი გაუბედურების: შვილის და ქმრის მოკვლის, გვირგვინის წართმევის მიზეზი ყოფილა. სპექტაკლში მარგარიტა წარმოადგენდა, თითქოს, ბედისწერის ერთგვარ სიმბოლოს. იმათი დასჯის სიმბოლოს, ვინც კი ადამიანურ უფლებებს თელავდა. ხელში ბედისწერის წიგნი ეჭირა. მარგარიტა „იბარებდა“ ხოლმე რიჩარდის მიერ მოკლულთა სულებს. ამ პროცედურის შესრულების დროს მის სიტყვებში ერთგვარი ირონიაც ჟღერდა. ასე მიმართავდა მარგარიტა ჰეისტინგზს მისი სიკვდილით დასჯის წინ.: „იჩქარეთ მილორდ, რიჩარდს სადილი უგვიანდება“. ზოგიერთ სცენაში მარგარიტა რეალურ პერსონაჟადაც წარმოჩნდებოდა. მაგალითად, წყევლის სცენაში. მაგრამ რიჩარდთან მისი დიალოგი ფინალურ სცენაში წმინდა პირობითობა იყო. აქ მარგარიტა რიჩარდის ერთგვარი სინდისის ქენჯნა გახლდათ. სპექტაკლში მარგარიტა ხშირად თავისუფლად ერეოდა მოქმედების მსვლელობაში. სწორედ იგი აფრთხილებდა

¹ იხ. ბრუკი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 135

რიჩმონდს რიჩარდის გამეფების შემდგომ, რომ იჩქაროს, თორემ რიჩარდი მისთვისაც მოიცლის.

ელიზაბეთის როლს სპექტაკლში ასახიერებდა სალომე ყანჩელი. ელიზაბეთმა ერთხელ უკვე იგემა ძალაუფლების სიტკბო და არ სურდა დაკარგვა. ეს მომენტი ამოსავალი წერტილი იყო ელიზაბეთის სახის სტურუასეული ინტერპრეტაციისა. ეს ბრწყინვალედ იყო გამოხატული რიჩარდისა და ელიზაბეთის ბოლო დიალოგში, სპექტაკლის მესამე მოქმედებაში. რიჩარდმა ელიზაბეთის ორი ვაჟი მოკლა და ახლა ქალიშვილის ხელი უნდა სთხოვოს მას. რიჩარდის ცინიზმი უკვე ყოველგვარ საზღვრებს სცილდება. მაგრამ ამავე დროს რიჩარდმა კარგად იცის ძალაუფლებისაკენ ადამიანთა შინაგანი ლტოლვის ამბავი. აქედან გამომდინარე იგი არწმუნებდა ელიზაბეთს, რომ მეფის ბებიაობა არანაკლებ საპატიოა მეფის დედობაზე და თანაც, ამ საუბრის დროს, გვირგვინს უტრიალებდა ცხვირწინ. ელიზაბეთი მოჯადოებულებით უცქერდა გვირგვინს და ავიწყდებოდა თავისი მოკლული შვილები. იგი იმდენად იყო აღელვებული, რომ სიტყვის წარმოთქმაც კი არ შეეძლო. როდესაც გვირგვინი ელიზაბეთის ხელში აღმოჩნდებოდა, მისი აღფრთოვანება, უდიდესი სწრაფვა ძალაუფლებისაკენ, რაღაც ცხოველურ ამოძახილში გამოიხატებოდა.

ლედი ანას სახეც (ნანა ფაჩუაშვილი) რეჟისორმა სულ რამდენიმე შტრიხით დაგვიხატა. ანა გარეგნულად დამწუხრებული და დადარდიანებული, შინაგანად ძალზე დიდი ტემპერამენტის მქონეა (გავიხსენოთ სცენა კუბოსთან). არც იგი იყო გულგრილად განწყობილი გვირგვინისადმი. სპექტაკლის მეორე მოქმედებაში, როდესაც რიჩარდი ვითომდა უარს ამბობდა გამეფებაზე, ანა (პიესისაგან განსხვავებით) მის გვერდით იმყოფებოდა და ნერვიულობდა, აღელვებდა რიჩარდის მეფედ კურთხევის საკითხი.

ელჟარდ IV (ა. მახარაძე) სპექტაკლში, შეიძლება ითქვას, ყველაზე გროტესკულ პერსონაჟად იყო წარმოდგენილი. რეჟისორმა იგი ისეთ მბრძანებლად დაგვიხატა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ თავისი კეთილდღეობის, ნებისმიერი

– ადამიანური თუ არაადამიანური – სურვილების ასრულებისათვის ზრუნავს. თავისივე ღორმუცელობის მსხვერპლი, ავთო მახარადის ელუარდ IV არ იყო მოკლებული შარქსა და კარიკატურას, – ადამიანის მსგავსი ცხოველი იყო. სწორედ ამას გაუსვა ხაზი რეჟისორმა, როდესაც ელუარდ IV თეთრი ვარდების ჭამაში ამოჰხადა სული.

ლიტერატურულ პირველწყაროსთან ყველაზე უფრო ახლოს კლარენსის სახე იყო (სპექტაკლში მას გოგი ხარაბაძე ასახიერებდა). მან სრულად შეინარჩუნა თავისი ხასიათი – არაშორსმჭვრეტელობა, გულუბრყვილობა და სიმხდალე.

რიჩარდის დედა – იორკის ჰერცოგინია (მ. თბილელის შესრულებით) უბედური დედა გახლდათ. როდესაც გარეგნულად წელში მოხრილ ბებრუხანას უყურებდი, გჯეროდა – ამ ქალს შეეძლო ეშვა ისეთი სულიერი და ფიზიკური სიმახინჯე, როგორცაა რიჩარდი, რიჩარდი მისი შეუხორცებელი ჭრილობაა. მარინე თბილელის დედა გრძნობდა და განიცდიდა დანაშაულს ქვეყანაზე რიჩარდის მოვლინების გამო. დედობრივი ინსტინქტით დაკავშირებული რიჩარდთან, განიცდიდა შვილის განწირულობას და სიმარტოვეს, ამავე ღროს სხვა ადამიანური უფრო ღრმა ინსტინქტი აიძულებდა დაეწყველა რიჩარდი. იორკის ჰერცოგინიამ კარგად იცოდა – რიჩარდი მისი დანაშაულებრივი წარსულის მახინჯი სარკეა. სპექტაკლის ფინალში, როდესაც ისინი ხვდებოდნენ მოლანდებების სცენებს შორის, იგი თითქმის მიწის ქვეშიდან ამოდიოდა. მოლანდებებისაგან დაღლილი რიჩარდი ეხვეოდა მას, ამ მისთვის მძიმე მომენტში თითქოს შევლას ითხოვდა დედისაგან, უკანასკნელის ხმაში კი ისმოდა როგორც ტკივილი, შეცოდება, თანაგრძნობა, ასევე ზიზღი. წყევლიდა თავის შვილს და ამ წყევლის სიტყვებით უჩინარდებოდა მიწაში.

სპექტაკლში ბაკინგემი (გ. გეგეჭკორი) გამოყვანილი იყო ყველაზე უფრო ერთგულ თანამზრახველად გარკვეულ საზღვრამდე. იგი ყველაზე უფრო ეშმაკი და ჭკვიანია. მისი ამოცნობა არც ისე ადვილია და, ალბათ ამიტომაც, მარგარიტას წყევლაში მხოლოდ და მხოლოდ ბაკინგემი არ იხსენიება. გ.

გეგმვების ბაკინგეში იყო მოქნილი. მის სახეს არასოდეს სცილდებოდა თავაზიანი ღიმილი, იგი თავაზიანი იყო მაშინაც, როდესაც ხალხს სიკვდილით დასჯაზე უშვებდა. ბაკინგეში ეხმარებოდა რიჩარდს, მაგრამ ამას აკეთებდა პირადი გამორჩენისთვის. ამას რიჩარდი ხვდებოდა. ამიტომაც ბევრ დაპირებას აძლევდა, ხოლო იმ მომენტში, როდესაც ბაკინგეში დანაპირებს მოსთხოვდა, მისთვის ჩვეული გზით მოიშორებდა თავიდან. მოიშორებდა არა მხოლოდ დანაპირების არასრულების მიზნით, არამედ ბევრის ცოდნისათვისაც.

მესამე მოქმედებაში, რობერტ სტურუას მიერ შემოყვანილ ახალ პერსონაჟს, ჯამბაზს, ა. მახარაძე ასახიერებდა. ჯამბაზი სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას ირონიულ, გამოსაშკარავებელ კომენტარებს უკეთებდა. რეჟისორმა მას მაყურებლის „გაუცხოების“ ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ. დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს. ყველაფერ ამას კი აკეთებდა იმისთვის, რათა მაყურებელს შესძლებოდა გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, საკუთარი განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს. „რიჩარდ მესამეში“ რეჟისორმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ ხელი შეუწყო რიჩარდის არაადამიანური ზრახვების როგორც აღმოცენებას, ასევე აღსრულებას.

ჩემს მენსიურებაში დღემდე ცოცხალია „რიჩარდ III“-ის სტურუასეული ფინალი, რიჩარდის სიკვდილის და რიჩმონდის გამეფების ეპიზოდი. ჯამბაზი აცხადებდა ფინალური სცენის სახელწოდებას: „სიკვდილი მეფე რიჩარდისა“. რიჩმონდი ფიზიკურად ლამაზი და რიჩარდი ფიზიკურად მახინჯი მიემართებოდნენ ინგლისის რუკისაკენ. ყოფნენ მასში თავს, იღებდნენ უზარმაზარ ხმლებს და იწყებოდა ბრძოლა. ეს სცენა მუსიკისა და განათების მეშვეობით საკმაოდ ეფექტურად იყო გაკეთებული. რიჩმონდი იმარჯვებდა ორთაბრძოლაში. რიჩარდი რუკაში გახვეული სიმწრით მოცოცავდა ავანსცენისაკენ და

შემახილი: „ერთ ცხენში ვაძლევ მთელ ჩემს სამეფოს“ – მისთვის სასიკვდილო ზრიალად იქცეოდა. ფიცარნაგისაკენ წელი ნაბიჯით სამეფო გვირგვინით ხელში მიემართებოდა როჩმონდი, ასევე წელა გვირგვინისაგან თვალმოუშორებლივ ადიოდა ყველაზე ამაღლებულ, მბრძანებლის ადგილზე და ჩამოიცვამდა რა თავზე გვირგვინს, ქვავედებოდა. სცენაზე ავის მომასწავებელი დუმილი დაისადგურებდა. მეფედებოდა რიჩმონდი, რიჩარდზე არანაკლები ბოროტმოქმედი. „ჩვენ გვინდა გავაფრთხილოთ მაყურებელი, რომ ბოროტება შეიძლება დაბრუნდეს, თუ ჩვენ არ ვიქნებით დაკვირვებულნი და ყურადღებით... რაც უფრო უახლოვდება რიჩარდი ძალაუფლებას, მით უფრო ღრმად ეფლობა იგი უზნეობაში. ჩვენ ვსაუბრობთ იმის შესახებ, რომ თუკი ადამიანის მისწრაფება და ბრძოლა არ არის ალვისილი ზნეობრივი იდეალებით – მის საქმეებს მივყავართ ბოროტებასა და ღვარძლთან.“¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურაბანიძე ნ., **რეჟისორი რობერტ სტურუა**, გამ. ხელოვნება, 1997 .
- ქართველიშვილი ვ., **ფიქრები რუსთაველის თეატრზე**, ჟ. საბჭოთა ხელოვნება, 1964 წ. № 5
- Урушадзе П. Шекспир и грузинский театр, Т. 1994 г.

¹ Интервью с Р. Стуруа, ж. «Театральная жизнь», 1983 г. №4 ст. 14

მარია მამაცაშვილი,
თეატრმცოდნეობის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი - პროფ. თამარ ბოკუჩავა

მითი და რიტუალი პიტერ ბრუკთან

1970 წელს ჩამოყალიბებული „თეატრალური კვლევების საერთაშორისო ცენტრის“ მუშაობას ბრუკი სპექტაკლით „მაკაბჰარატა“ აგვირგვინებს, ის შეიქმნა ინდური ეპოსის მიხედვით. ამის შემდეგ კვლავ მიუბრუნდება შექსპირს, რასაც მოჰყვება თამამი ექსპერიმენტი – ოლივერ საქსის წიგნის გასცენიურება.

ნებისმიერ ექსპერიმენტს მოჰყვება ხოლმე შემაჯამებელი ქმედება, რომლის მიხედვით მოწმდება ექსპერიმენტის ეფექტურობა. ასეთ „შემაჯამებელ ქმედებად“ იქცა ბრუკის მუშაობა „მაკაბჰარატაზე“. ამ წარმოდგენამ ცხადყო, რომ „ცენტრის“ ძალისხმევამ თავისი ნაყოფი გამოიღო. სპექტაკლს წილად ხვდა უდიდესი წარმატება და კიდევ უფრო განამტკიცა პიტერ ბრუკის შემოქმედებითი რეპუტაცია.

„მაკაბჰარატაზე“ მუშაობა დაიწყო პოემა-ეპოსის ატმოსფეროში „ჩაძირვით“, რომელსაც ბრუკი ასე აღწერს: „ჩვენ ვმოგზაურობდით მსახიობებთან ერთად და დიდი წრე შემოგზახეთ [...] თითოეული მათგანი ადიგსო მრავალი მნიშვნელოვანი სახით, ხოლო ჯგუფმა მთლიანობაში მოაგროვა შთაბეჭდილებები, რომლებიც ძალიან გამოგვაღებოდა რეპეტიციის პროცესში.“¹

ნაცვლად იმისა, რომ გაჰყლოდა ეპოსის დრამატულ ფაბულას, ბრუკმა უმთავრეს მიზნად დაისახა ხასიათების გამოკვეთა. მითოსური პერსონაჟები ხელს უწყობდნენ ხასიათების განზოგადებას, ხოლო მათთან ადამიანების

¹ Питер Брук. Нити времени, М., 2005, стр.334

რთული ურთიერთობა ნიადაგს უქმნიდა დრამატულ მუხტებს, ანიჭებდა სპექტაკლს ფილოსოფიურ ჟღერადობას. ამასთან დაკავშირებით ბრუკი წერს: „ჩვენ ხშირად ვუწოდებდით მას შექსპირულს, **რადგან ნებისმიერი სქემატური იდეა ფეთქდება ხასიათების ჭეშმარიტი გამოვლენის დროს.** ამას გამოჰყავს ყველა წინააღმდეგობა ზედაპირული მორალის და პრიმიტიული მსჯელობების ფარგლებს გარეთ.

მსახიობების მოგზაურობა ინდოეთში, შესაძლოა, გადაიქცა სარეპეტიციო პროცესის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილად. იგი საჭირო იყო არა იმისთვის, რომ „განგვეწყო“ მსახიობები, არამედ იმისთვის, რომ განგვედევნა ბანალური წარმოდგენები აღმოსავლეთზე და საერთოდ მითზე. ინდოეთში ყოფნისას ყოველი წუთი იქცა სიურპრიზად, იბადებოდა ახალი ურთიერთწინააღმდეგობანი, და თუმცა ჩვენ მსუბუქად ვიმოგზაურეთ, პარიზში ინტელექტუალურად და ემოციურად დატვირთულნი დაგბრუნდით.

ახლა ჩვენს წინაშე იდგა პრაქტიკული ამოცანა: შეგვეჩინა თეატრალური ფორმები ყოველივე ამის გამოსახატად. ადრე ჩვენთვის არ იყო ასე ნათელი ის გარემოება, რომ საბოლოო ფორმები ჩამოყალიბდება გზის ბოლოს, რომ წარმოდგენის ნამდვილი ხასიათი აღმოცენდება მას შემდეგ, როცა სხვადასხვა სტილის ნაზავი გაივლის ფილტრს და ყოველივე ზედმეტი ჩამოშორებული იქნება.

ჩვენი ერთადერთი პრინციპი იყო აღმოგვეჩინა აზრი ჩვენივე თავისათვის, ხოლო მერე მიგვესადაგებინა მოქმედება, რომელიც ამ აზრს სხვას გადასცემდა. ამ პროცესში არაფერზე არ შეიძლებოდა უარის თქმა, საჭირო იყო ყველაფრის გამოკვლევა.

ჩვენ მიემართავდით ძველი წეს-ჩვეულებების იმიტაციას, თუმცა კი ვიცოდით, რომ ვერ შევძლებდით ამ წეს-ჩვეულებების კარგად შესრულებას, ვაწყობდით ბრძოლებს, ვძლეროდით, მიემართავდით იმპროვიზაციას, ვყვებოდით ისტორიებს, ვიყენებდით ჩვენი ჯგუფის მსახიობების სრულიად განსხვავებულ ნაციონალურ ნიშნებს. გზა გადიოდა ქაოსიდან

და უგემოვნებობიდან წესრიგსა და კავშირებზე, მაგრამ დრო ჩვენზე მუშაობდა. მოულოდნელად გათენდა დღე, როცა ჩვენ დავინახეთ, რომ ყველანი ვყვებით ერთსა და იმავე ისტორიას. სხვადასხვა რასის და ტრადიციების წარმომადგენლები გადაიქცნენ ერთ სარკედ, სადაც არეკლილი იყო მრავალი თემა.“¹

აღსანიშნავია, რომ „მაჰაბჰარატა“ თამაშდებოდა ღია ცის ქვეშ. წარმოდგენა იწყებოდა დილით, მზის ამოსვლისთანავე და მთავრდებოდა მზის ჩასვლასთან ერთად. მაყურებელი თვითონ უზრუნველყოფდა საკუთარ ადგილებს ღია მინდორში. ასეთი ატმოსფერო ხელს უწყობდა ნაწარმოების სიღრმისეულ აღქმას და მაყურებლის თანამონაწილეობას მოქმედების პროცესში.

ანსკრიტიის ენაზე დაწერილ ამ ხალხურ ეპოსში აღწერილია ორი გვარის და მათი მოკავშირეების ბრძოლა ჰასტინაპურაზე (ამჟამინდელი ქალაქი დელი) ბატონობის მოსაპოვებლად. მიუხედავად იმისა, რომ დასი შედგებოდა სხვადასხვა რასის წარმომადგენლებისგან, ხოლო ნაწარმოებში ასახული იყო მხოლოდ ინდოელთა ცხოვრების ეპიზოდები, ბრუკმა თამამად დაარღვია ეს ბარიერი, მაგრამ ტემპერამენტის და „ტიპაჟის“ თვალსაზრისით, მსახიობები ზუსტად მიუსადაგა მაჰაბჰარატას გმირებს. ამასთანავე, ასეთმა რასულმა მრავალფეროვნებამ განაზოგადა ნაწარმოების მორალი, მისი ეზოთერიკული და ფილოსოფიური შინაარსი.

ერთადერთი სიზუსტე, რომელიც, თითქმის პედანტურად იქნა დაცული რეჟისორის მიერ, ეს იყო ატმოსფერო, რომელშიც ვითარდება მოქმედება. აქ მას მოკავშირედ მოეკლინა აღმოსავლური, ძირითადად, ძველი ინდური რიტუალები. სწორედ რიტუალებმა წარმოშვეს სპექტაკლის ორიგინალური ფორმა და მთლიანად სპექტაკლის „გრძნობათა ბუნება“.

მიუხედავად იმისა, რომ „მაჰაბჰარატაში“ აღწერილია რეალურად მომხდარი კონფლიქტი, თავად ნაწარმოების აზროვნების სტილი და შინაარსი მოიცავს ყოფიერების უმთავრესს საკითხებს. მასში სიცოცხლე არ განიხილება

¹ Питер Брук. Нити времени, М., 2005, стр.343

როგორც მხოლოდ მოქმედება ან, როგორც მხოლოდ მოქმედების ანალიზი. ეს საკითხი ბრუკისთვისაც საკვანძოა (სწორედ ეს აკავშირებს გურჯიევის სწავლებასთანაც). მთავარი მისთვის მაინც ადამიანური ინერციის მიზეზების შესწავლაა. სპექტაკლშიც სწორედ ეს მომენტი იყო ყველაზე მეტად გამოკვეთილი.

ინერციის ასახვა პოტენციურ დრამატულ ველს უქმნიდა ბოლოქარ გრძნობებს, რაც უარესად გულწრფელად და მხატვრული სიღრმით იქნა გადმოცემული მსახიობების მიერ.

ადამიანური შეგნების გამარჯვება, ესოდენ მნიშვნელოვანი მაჰაბჰარატას შინაარსში ჩასაწვდომად, წარმოშობდა სპექტაკლის გამჭოლ მოქმედებას. ჭეშმარიტების ძიება აუცილებელია, მაგრამ არა ცხოვრებისგან განდგომის, არამედ ცხოვრების შუაგულში ყოფნის პროცესში, აი, რაზე იყო გამახვილებული როგორც რეჟისორის, ისე მთლიანად დასის ყურადღება. მოქმედება და უმოქმედობა, შეტევა და უკანდახევა, უკომპრომისობა და დათმობის უნარი, – ასეთი იყო სპექტაკლის თემატური პანორამა.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ბრუკმა შეძლო წმინდა ინდუისტური პრობლემატიკის შეხამება ევროპულაზროვნებასთან, რამაც წარმოშვა კიდევ სპექტაკლის უმთავრესი ნიბლი. არ შეიძლება უარყოთ ძალა, მაგრამ იგი უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ, როგორც მოკავშირე მშვიდობისა და ჰარმონიის დასამყარებლად. ასეთი იყო სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი და იგი თითქოსდა მოძღვრავდა იმ ინდოელ ახალგაზრდას, რომელიც დამატებითი პერსონაჟის სახით გასდევდა მთელ წარმოდგენას.

ღმერთების მოქმედებაში ჩართვა იწვევდა ერთგვარ გადაძახილს ანტიკური ხანის ბერძნულ-რომაულ დრამატურგიასთან. ღმერთების მთავარ ნიშნად აქაც გამოყოფილი იყო არა უკვდავება ან თვითკმარობა, არამედ შეუზღუდავი ძალა.

ბრუკმა აღნიშნულ სპექტაკლში ვრცლად გამოიყენა ის სავარჯიშოებიც კი, რომელიც მას სჭირდებოდა მსახიობების

ფსიქოტექნიკის გამომუშავებისათვის. სანიმუშოდ საკმარისია დავასახელოთ აფექტური ჩხუბის სცენა, სადაც მსახიობები კონტაქტის გარეშე გაითამაშებენ ფიზიკურ თავდასხმებს და ასევე რეაქციას მიყენებულ დარტყმებზე.

ვრცლად აქვს აღწერილი და გაანალიზებული ბრუკის მუშაობა მაჰაბჰარატაზე ქრისტოფერ ინესს. იგი ბრუკს მიიჩნევს „რიტუალური თეატრის“ ამლორძინებლად: „ევროპელი კრიტიკოსებივინც ესწრებოდნენ პერსეპოლისის პერფორმანსებს (პირველი ნაწილის საყოველთაო ხუთ წარმოდგენას და მეორე ნაწილის მხოლოდ ერთს) მიუთითებდნენ სერიოზულ შინაგან წინააღმდეგობებზე, კერძოდ, დასავლური და აზიური მითის კოლაჟზე, რაც პრერაციონალურად განსასზღვრულ-დადგენილი, მთელი ძალისხმევით კონსტრუირებული და უმაღლეს დონეზე ინტელექტუალიზირებული იყო. სავარაუდოდ, სცენარის უნივერსალური ენა ისე შემობრუნდა, რომ გაუგებარი, მიუღწევადი გახდა და ფაქტობრივად, კომუნიკაციის ბარიერად იქცა, რაც კიდევ უფრო ანელებდა პიესის ეფექტურობას. აქედან გამომდინარე, აღნიშნულ პერფორმანსს არ შეეძლო „მითოსური თეატრის“ მოდელს მორგებოდა, თუმცადა ბრუკი ზშირად ცდილობდა კიდევ, რომ მიეღწია მოდელის შესაბამისი გარემოცვის შექმნისთვის.¹

ინესის მსჯელობა ადასტურებს ჩვენ ვარაუდს, რომ ბრუკი თეატრის გლობალიზაციისკენ მიილტვოდა მსოფლიო კულტურული გამოცდილების შეერთების (სინთეზის) გზით. ეს გამოცდილება, თავისი არსით, **ეყრდნობოდა კაცობრიობის ანთროპოლოგიურ შესწავლას და ამასთანავე თეატრალური კვინტესენციის ძიებას. ასეთ კვინტესენციალ მას ესახებოდა რიტუალური თეატრი.**

ინესი განაგრძობს: „გარკვეული დროის შემდეგ მან „მაჰაბჰარატას“ დეკორაციის აღმართვა დაიწყო ქვის სამტენლოში, რითაც ის აშკარად ეძებდა შესაძლებელ კავშირს ბუნებრივ გრანდიოზულობასთან. და როდესაც მისი პროდუქციის განხორციელება მოხდა სტანდარტულ

¹ Christopher Innes. Avant Garde Theatre: 1892-1992, 1993. L., სტრ. 24

სცენაზე, კერძოდ, პარიზში, გლაზგოში, ნიუ-იორკში, ბრუკის კრეატიულობას საზღვარი არ ჰქონდა. იგი სცენის გარშემო რაც შეიძლება მეტ ფიზიკურ საშუალებებს იყენებდა: სცენის იატაკს ქვიშით ფარავდა, მთელი თეატრის უკანა კედელს კლდის ფორმას აძლევდა, ყოველ შემთხვევაში, კედელი კლდის მსგავსად გამოიყურებოდა (მაგ., ციურისში კლდის მსგავსი კედელი ისე დასწია ქვემოთ, რომ მზის ამოსვლის პროცესი პერფორმანსის დასკვნით ნაწილში ცხადად გამოჩენილიყო). ამას გარდა, კლდის ძირი ისე ჩააშენა, რომ „მდინარის“ ასოციაცია შეექმნა და ზედ სცენაზევე მაყურებელთა თვალწინ აუზი აავსო წყლით.

სანამ „ორგასტის“ სადღესასწაულო გახსნა მოხდებოდა აუდიტორიის წინაშე, ბრუკმა ახალ მიმართულებას მიჰყო ხელი, კერძოდ, თავისი თეატრითურთ იგი გაემგზავრა „რეალურ“ სოფლებში, სადაც იმედი ჰქონდა, რომ შეძლებდა ისეთი აუდიტორიის პოვნას, რომელიც არ იქნებოდა წინასწარ გაფრთხილებული დრამატული პერფორმანსის შესახებ. ამდენად, მსახიობთა დასმა „ორგასტის“ შემდეგ წარმოადგინა ტელ ჰიუზის ფარსირებული სკეტჩი. ამ სკეტჩის წარმოდგენისას სცენისთვის განკუთვნილ ჭუჭყიანი ეზოს შუაგულში გაშალეს ხალიჩა. ეს ბრუკისთვის იმის მოტივი გახდა, რომ 1972-73 წლებში აფრიკის ტურში გამგზავრებულიყო, რა თქმა უნდა, თავისი თეატრით. აფრიკას მოჰყვა „ფრინველთა საუბარი“.¹

ინესის მონათხრობი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ სწორედ უნივერსალური თეატრალური ენის ძიებამ მიიყვანა ბრუკი აფრიკულ ტომებთან, ისევე როგორც ირანულ მაყურებელთან. იგი ეძიებდა ისეთ თეატრალურ გამომსახველობას, რომელიც სიტყვების გარეშეც გასაგებია ნებისმიერი ხალხებისათვის და რასებისათვის. ამას მოწმობს ინესის მომდევნო მონათხრობიც:

„ბრუკი ხელმძღვანელობდა მრავალ ნაციონალურ მსახიობთა ჯგუფს: ალჟირიდან ნიგერიის ჩათვლით, დალჰომის და მალის დასახლებებიდან. ბრუკი აუდიტორიას

¹ იქვე: გვ. 25

ეძებდა, რომლისთვისაც „სათეატრო ენა“ აბსოლუტურად გაუგებარი იქნებოდა (ინესი ამ შემთხვევაში გულისხმობს სამეტყველო ენას და არა „სათეატროს“. მ. მ.). **მათთვის სპეციალურ ენას ქმნიდა, რათა განეციტარებინა ფუნდამენტური, ჭეშმარიტად უნივერსალური სასცენო ლექსიკონი** (კურსივი ჩემია. მ. მ.). ასეთი მცდელობის შედეგად, მან მხოლოდ ნაწილობრივ წარმატებას მიაღწია ყველანაირ კულტურულ სპეციფიკურ კონვენციებსა და სიმბოლოებზე უარის თქმით, ანუ იგი დაუბრუნდა საწყის, ბაზისურ მდგომარეობას, რაც ილუსტრირებული იყო რამდენიმე შოუს სახელწოდებებში, კერძოდ, ბრუკის იმპროვიზაცია მისი შრომების ჩარჩოებს არ სცდებოდა და მხოლოდ სათაურების საშუალებით ხდიდა ხელმისაწვდომს პერფორმანსების შინაარსის გარჩევას: „ყუთის შოუ“ (ტედ ჰიუზის პოემების მიხედვით), „ფენსაცმლის შოუ“ (ჯონ ჰელიფერნის სცენარის მიხედვით), „პურის შოუ“, „ხმაურის შოუ“ (სადაც ბრუკის ინიციატივით მსახიობები ფლეიტაზე უკრავდნენ). თითოეულ ზემოთ ჩამოთვლილ შოუში მოქმედება იმპროვიზებული იყო უმარტივესი და ფიზიკური ობიექტების გამოყენებით. ტურის დროს ბრუკის მიერ წარმოთქმულ იქნა შემდეგი სიტყვები: „სიმარტივის სწორი ტიპი“, „ორგანული“, „ბავშვობის, უდანაშაულობის, სიწმინდის ბუნებრივი მდგომარეობა“, „აღამიანური კონტაქტი ... ყოველგვარი გაცვლითი სასაუბრო ენის გამოყენების გარეშე“, „ვარჯიში შეგრძნების გასაძლიერებლად“. ამდენად, ამ ფრაზების ჩანაწერი გვიჩვენებდა, რომ ხალხისთვის ფენსაცმელსა და პურს სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდა, იმ ხალხისთვის, ვინც ფენშიშველი დადიოდა, არსებობის დონეზე ცხოვრობდა, ჭამდა მხოლოდ ბატატს იმ დროს, როდესაც მსახიობები აგრძელებდნენ თავიანთი კონვენციური თეატრალური ფონის შექმნას ყოველდღიურ რუტინაში ან **CIRT**-ის ტრენინგის შედეგად და ამავე რუტინაში საკუთარი იმპროვიზაციების წარმოჩინებას.¹ ანუ, ინესის თქმით, ბრუკი ადამიანთა **საზოგადოებაშიც ეძებდა იმ უცვლელ ფასეულობას,**

¹ Christopher Innes. Avant Garde Theatre: 1892-1992, L., 1993.

რაც ერთადერთი და საყოველთაო ყველა ხალხებისა და რასებისათვის.

ინესი განაგრძობს: „უნდა ითქვას რომ მნიშვნელოვანი ფაქტორი ის კი არ იყო, თუ რა მიიტანა ბრუკმა ცოცხალ აუდიტორიასთან, არამედ ის, თუ რა შეიძინა თავად მან გამოცდილების სახით. ამან განამტკიცა ბრუკის გადახრა დასავლური კულტურიდან „ტოტოში“ (ტოტო), რამაც შესაძლებელია, მისი მხრიდან გამოიწვია პრიმიტივიზმის მოდიფიკაციის დეფინიცია. მისი მოგზაურობის დასრულებისთანავე მიცემულ ინტერვიოში, რომელიც უშუალოდ ამ მოგზაურობას შეეხებოდა, მან განაცხადა: „სავსებით ნათელია, რომ საზოგადოების ტოტალურ ავადმყოფობაში, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, რიტუალური თეატრის ოფიციალური დამტკიცება ვირტუალურად კი წარმოუდგენელია... ის (ანუ თეატრი. მ. მ.) ვერასდროს შეძლებს დამკვიდრებას ზერელე შეფასებაზე მეტად“. ბრუკმა საზი გაუსვა სამ ალტერნატივას: ანარქიულს, საზოგადოებისათვის ხელისშემშლელ პროდუქციების დაარსებას თეატრში, საზოგადოების სიგიჟის ასახვას (ისე, როგორც მოცემული იყო მარატ/სადსა და **US**-ში), ეთნიკურ პერფორმანსებს, რომლებიც ხელახლა განსაზღვრავდნენ თეატრალურ ელემენტებს წმინდა ადგილობრივი ტერმინოლოგიით (წინასწარ შერჩეული ბარბას **ISTA**-ს პროექტი) ან დაბრუნებას საწყისი ძირეული წარმოშობისკენ სხვადასხვა გზით (ხერხით). ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებდა, რომ ადამიანის სხეულის წარმოშობაში არსებობდა სხვა ძირი (ფესვი) იმიტომ, რომ ადამიანის სხეული, მთელი თავისი ასპექტებით, ორგანულად იყო საერთო საფუძველი კაცობრიობისათვის.

ადგილობრივი მკვიდრის კოლონიურად ორიენტირებული იდეალიზაციის მიღმა ბრუკის ძიება ახლა უკვე მიმართულ იქნა პრიმიტიული ფუნდამენტალიზმის სახეობისადმი: „ჩვენი ნაშრომი ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ ადამიანის გამოცდილების ზოგიერთ უღრმეს ასპექტს შეუძლია თავი იჩინოს ადამიანის სხეულის მიერ ბგერებისა და მოძრაობების წარმოქმნის შედეგად, და თანაც ისეთი ხერხით, რომ ნებისმიერ დამკვირვებელზე

მოახდინოს გავლენა, როგორი კულტურული და რასობრივი წარმოშობისაც უნდა იყოს იგი. აქედან გამომდინარე, პიროვნებას შეუძლია იმუშაოს ყოველგვარი საწყისი ფესვების (წარმოშობა იგულისხმება) გარეშე, რადგან სხეული, როგორც ასეთი, თავად ხდება სამუშაო წყარო.¹

აღსანიშნავია, რომ ბრუკის სწრაფვა თეატრალური ინტონაციის სხეულით გამოხატვისაკენ, აახლოებს მას არა მარტო მეიერჰოლდის ბიომექანიკასთან, არამედ სტანისლავსკის ძიებებთანაც „ფიზიკური ქმედების“ სფეროში. ცხადია, ყოველად დაუშვებელია ამ შემთხვევაში სტანისლავსკის მეთოდის გაიგივება მეიერჰოლდის „ბიომექანიკასთან“, მაგრამ განა სიმპტომატური არ არის, რომ სტანისლავსკიც, მეიერჰოლდიც და ბრუკიც მსახიობის სხეულში ეძებენ პერსონაჟის ფსიქოლოგიური გამომსახველობის საიდუმლოს. „მაჰაბჰარატაში“ ამ ძიებამ თავის მწვერვალს მიაღწია. ინესი ასე აგვიწერს ამ პროცესს: „ეს რომანტიკული ჩვენება „მაჰაბჰარატაში“ ნიღბების გარეშე იყო წარმოდგენილი, რაც მითების თეატრში აშკარა დაბრუნებაზე მიუთითებდა.

1979 წელს ავინიონის ფესტივალისთვის ხელახლა დაიდგა „ჩიტების კონფერენცია“ (ინესი ასე მოიხსენიებს ატარის ნაწარმოებს „ფრინველთა გასაუბრება“. მ. მ.). ბრუკმა გამოიყენა ბელინის რეალური (ნამდვილი) ნიღბები და ბელინის მარიონეტები, რომელთაც ადამიანების ფორმები ჰქონდათ, რათა მსახიობებს მარიონეტები „ჩიტის თვალთ“ დაენახათ (ჩიტების ფორმაში ხომ თავად ადამიანები იყვნენ) და აღექვათ ისინი ადამიანებად. ეს სცენა „ორიენტა შედოუ“-ს თეატრის მსგავსი იყო. მისი ელემენტები უმაღლესი სიმბოლიკით იქნა კომბინირებული. აბსტრაქტული იყო ჟესტიკულაცია და მოძრაობა: მაგ., ტკივილი და სიყვარულის ექსტაზი წარმოდგენილი იყო ბურთით, რომელსაც უზარმაზარი კროკეტის ხის ჩაქუჩით ურტყამდნენ ხალიჩის გასწვრივ, სანამ მობზრიალე მუსიკოსი ვიოლინოზე უკრავდა. ყოველივე ეს აწვობილი იყო იმისათვის, რომ პერფორმანსი უნივერსალური

¹ Питер Брук. Нити времени, М., 2005, стр. 26

და უცვლელი პროტოტიპების მანიფესტაციად წარმოეჩინათ, რაც პირდაპირ გათვალისწინებული იყო მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოსახდენად. „მაჰაბჰარატაც“ აგრეთვე ფესტივალის გახსნისთვის მომზადებული პროდუქცია იყო, რომელშიც მსგავსი ტექნიკური მოწყობილობები გამოიყენეს.¹

ასეა, რომ „მაჰაბჰარატაში“ ბრუკმა განათავსა ყველა ის თეატრალური ხერხი, რაც მას ნაპოვნი ჰქონდა თავის ადრეულ დადგმებში. ამით აიხსნება ის პარალელი, რომელსაც ინესი პოულობს „მაჰაბჰარატასა“ და „ფრინველთა გასაუბრებას“ შორის. ინესი განაგრძობს: „ჰინდის კლასიკური „მაჰაბჰარატა“ შეიძლება ჩაითვალოს ისეთ ნიმუშად, რომელსაც შინაგანი უნივერსალობა გააჩნია. იგი შეიცავს სრულ არავესტერნულ მითოლოგიას. ამდენად, ბრუკმა დაინახა, რომ „მაჰაბჰარატას“ პოემის მიხედვით, პროდუქციის (პერფორმანსის) შექმნა საკმაოდ პოპულარობას მოუტანდა და მთელი კაცობრიობა გამოეხმაურებოდა. ინდური ხელოვნება აგრეთვე სთავაზობდა ალტერნატიულ მოდელს თეატრის ტიპისთვის, რასაც ბრუკი „ორგასტიდან“ მოყოლებული კვალდაკვალ მისდევდა. ბრუკის მიდგომა არ იყო მხოლოდ შესატყვისი, – ანუ, პიროვნების გამოცდილების „ყველა ასპექტის“ გაერთიანებასთან დაკავშირებული, კერძოდ, პრაქტიკული არტისტული და სულიერი ასპექტების არსის ამოგლეჯა მოძრაობიდან, თითის განძრევაც კი მნიშვნელოვან ნაწილად ითვლებოდა იმდენად, რამდენადაც მთელისგან განუცალკევებელი უნდა ყოფილიყო. ანუ, ყველა ასპექტი ერთ მთლიან მოძრაობაში იყო მოცემული. ბრუკმა აგრეთვე პერფორმანსსა და ცერემონიას შორის ხაზი გაუსვა მომენტს „..... ძნელია თავი შეიკავო“. და ეს გააკეთა იმისათვის, რომ დაეჭირა ორიგინალის ყველა პუნქტი – ერთეული მთელი მოცულობისა.

ბრუკმა და გარიერემ მთელი პოემა დაფარეს ოჯახების (რომლებიც ერთმანეთთან ნათესაურ კავშირში იყვნენ) ერთმანეთთან შერკინებით, ურთიერთგანადგურებით, თავიანთ

¹ Питер Брук. Нити времени, М., 2005, стр. 29-30

სამეფოში ბრძოლებით.“ [...]

„ბევრი მეორადი გადახრა იყო გამოტოვებული და ძირითადი მოთხრობა შემცირებულ იქნა ლამის „ძვლის სიშიშველმდე“. მიუხედავად ამისა, საბოლოო პროდუქცია ცხრა საათიანი მარათონი იყო, რომელიც მოითხოვდა ოცდამდე მსახიობს და ექვს მუსიკოსს (რომლებიც აგრეთვე წარმოდგენაში იღებდნენ მონაწილეობას), კერძოდ, მსგავსად „ორგასტისა“, მზის ამოსვლიდან ანუ წარმოდგენის დასაწყისიდან ვიდრე დაისამდე – წარმოდგენის დასასრულამდე.

როდესაც ბრუკმა პირველად ნახა სცენაზე „მაჰაბჰარატას“ ნაწილი, მან აღნიშნა, რომ ეს იყო ტრადიციული „კათჰაკალის“ პრეზენტაცია, სადაც მოცეკვავე ცეკვავდა „წითელ და ოქროსფერ სამოსში. მისი სახე იყო წითელი და მწვანე, ცხვირი თეთრი ბილიარდის ბურთის მიუგავდა... ორი თეთრი ნახევარმთვარე შერჭობილი ჰქონდა წინ ბაგეებზე, წარბები აწკეპილი ჰქონდა ზემოთ და ქვემოთ ფეხები დოლის ჯოხების მსგავსად. მისი თითები უცნაურ კოდურ მესიჯებს კრეფდა (ამესიჯებდა) არაჩვეულებრივი ველური მოძრაობებით. მე შემეძლო დამენახა, რომ მოთხრობა იყო გახსნილი, მაგრამ რა მოთხრობა? მე შემეძლო გამეგო რაღაც მითიური და შორეული...“

ის, რაზედაც ბრუკი მუშაობდა, იგივე მითის ამსახველი მდგომარეობა იყო, მაგრამ უცხო კულტურის ბარიერის გარეშე, თუმცა ბრუკი ინარჩუნებდა „კათჰაკალის“ მსგავს ელემენტებს, მაგ., როგორც იყო: წითელსახიანი ფიგურა ღვთით მოვლენილი სასჯელით, რომელიც ცეკვავდა ძლიერი მეომრის გარშემო, იუწყებოდა რა მის სიკვდილს. მოცეკვავის სცენაზე მოქმედების არე სიფრთხილით იყო დაცული მის მიერ ვიზუალური ეფექტითა და ჟესტით, იგი ისე მოქმედებდა, რომ არ გასცდენოდა თავის ადგილს.

წყალში ჩავარდნილი, დასახრჩობად განწირული ტანჯული მეფის ნაცვლად, სცენაზე ერთ კუთხეში წითელი ნაჭერი იყო ჩადებული მდინარეში. ფუფუნებითი დასასვენებელი ეზოს იმიჯი შექმნილი იყო გაშლილი ზალიჩით, სილაში ერთად შექურული ბალიშებით და რამდენიმე სანთლით ვერცხლის

ლამბაქებზე, რომლებიც ფარფატებდა აუზში. ომის, მტვრისა და კვამლის შესაქმნელად, მსახიობებს ხელები სავსე ჰქონდათ ფხვნილით და ფანტავდნენ ჰაერში. როდესაც ერთ-ერთი მთავარი გმირი მოკვდა, ისარი იქნა მოტანილი, რომელმაც გააპო „ჰაერის მასის მოწყენილობა“ სამოქმედო არეალში. ასეთ სიმბოლურ სიმარტივეს მოითხოვდა მოთხრობა ექსტრავაგანტურობისათვის, რომელიც მოიცავდა არა მხოლოდ ზებუნებრივ არსებებს: მხედრით, რომელიც აბრმავებდა თავისი ნათებით, უზარმაზარი მუცლიანი ღემონი დამჯდარი ორთვალა ურემში, რომელსაც მონსტრი ცხენები ეწეოდნენ; ისინი ყლაპავდნენ „ისრების ღრუბლებს“. [...] ერთი პატარა მცდელობა იმისა, რომ ყოველივე ეს ადამიანს აღექვა ნატურალისტურად (ბუნებრივად), ძალიან სასაცილოდ მოეჩვენებოდა ნებისმიერს. ამდენად, ძირითადი იმედი მსახიობებზე იყო დამყარებული, რომ ამ უკანასკნელთ ინსპირირება მოეხდინათ აუდიტორიის შთაბეჭდილებაზე. ბრუკმა სპეციალურად დაიყვანა მითი ადამიანურ ღონეზე. ეს ასევე ემფატიკურად არის მოცემული სცენარში „კრიშნა“, რომელიც ღმერთთა და თამაშობს დომინანტ როლს აპოკალიფტურ ბრძოლაში. იგი გამოჩნდება „როგორც კაცი, რადგან იგი კაცია“ და განემა, სპილოსთავიანი ღმერთი – ესაუბრება ბიჭს (და აუდიტორიას), „ის შენ ხარ, ის არის ცეცხლი, ის არის ყველაფრის გული, რაც კი უხილავია.“ შემდეგ იხსნის ნიღაბს, რათა გახდეს კაცი (ადამიანი) „კრიშნა“. [...]

ბრუკის თვალსაზრისით, პოემას ჰქონდა არა მხოლოდ არქაული ტიპის სტატუსი, არამედ აგრეთვე წინასწარმეტყველურიც. ეს იყო წინასწარი პროგნოზი იმ უბედურებებისა, რაც დასავლური კომერციონალიზმით იყო გამოწვეული, ისეთი, როგორც ბოპალის ქიმიური

კატასტროფა, აგრესიული ცივილიზაციის უკიდურესად კატასტროფული დასასრული – ბირთვული იარაღით განადგურება-მოსპობა, რომლის საწყისი ადგილი ჰიროსიმა იყო, რაც 1980-იანი წლების შუა პერიოდისთვის უკვე შესაძლებლად მიაჩნდათ (მანამდე მხოლოდ წინასწარმეტყველების დონეზე იყო). და როცა ერთ-ერთი მსახიობი წინასწარ ამბობს

„დესტრუქციის საუკუნეა“ – ეს სიტყვები გამოხატავს ბრუკის მიერ თანამედროვე საზოგადოების გადახრას სხვა მიმართულებით და მის ნგრევამდე მისვლას: „მე ვხედავ უზნეოდ დანგრეულ მსოფლიოს, სადაც უძლური, უსუსური, შეშინებული ადამიანები ცხოვრობენ თავიანთი პაწაწინა ცხოვრებით... არანაირი ყვავილები, არანაირი სიწმინდე, მხოლოდ ამბიცია, კორუფცია, კომერცია; ანუ ეს არის „შავი ეპოქა; ქალაქგარეთი უკვე უდაბნოა, დანაშაულის მთელი კასკადი მოედინება ქალაქებში... ცეცხლს ქარი აგიზგიზებს, ცეცხლი განგმირავს დედამიწას, ტკაცუნით ბზარავს პირდაღებულ მიწისქვეშა სამყაროს, ქარი და ცეცხლი გადაბუგავს მსოფლიოს...“

აქედან გამომდინარე, ეს არ იყო განსაზღვრული გაფრთხილება იმისათვის, რომ შექმნილიყო ისეთი პირობა, რომელიც საზოგადოებას გულებში ცვლილებებს მოუტანდა და ასეთი სახით გადაარჩენდა ცივილიზაციას განწირული ბედისგან (ანუ უბედურებისგან).¹

ბრუკი თავად აღიარებს, რომ: „როცა ჩვენ მოვრჩით „მაჰაბჰარატას“ თამაშს, გამიჩნდა გადაულახავი სურვილი განვრიდებოდი წარსულის მითებს, ისტორიულ თემებს და ისტორიულ კოსტიუმებს, წარმოსახულ სამყაროებს. [...] ცხადია, რომ აწმყომ უნდა შეითავსოს წარსული. და დიდებული მითი სიმბოლოების ენაზე ზუსტად გამოხატავს ღრმად მიმალულ სიმართლეს ადამიანის შესახებ. ამავე დროს, სიმართლე რჩება ფანტაზიის სფეროში, თუკი არ ძალგვიძს ხელახლა აღმოვაჩინოთ იგი და მივუსადაგოთ დღევანდელობას.“²

„მაჰაბჰარატაზე“ მუშაობამ შეაჯამა ბრუკის ძიებების მომდევნო ეტაპი. მითოსმა და არქეტიპმა თითქმის მთლიანად გადაჭრა „ცარიელი სივრცის“ შევსების და „უხილავის გამოსახვის“ პრობლემა. ახლა საჭირო იყო ყოველივე ამის რეალობასთან მისადაგება.

¹ Питер Брук. Нити времени, М., 2005, стр. 24

² იქვე: გვ. 345

მაია ლიპარტიანი,
დრამის რეჟისურის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები - პროფ., გოგი მარგველაშვილი, პროფ.
ვასილ კიკნაძე

**სხეულის მოძრაობის მინსა და შესაბამისი
ურთიმართგანვირობა
აღან პიზის თეორიისა და მასს ლუშერის
ტესტის მის ელვით**

ცეკვა – ეს არის ცოცხალი ენა, რომელზეც ლაპარაკობს ადამიანი, რათა სახეებითა და ალეგორიებით გამოხატოს და სამზეოზე გამოიტანოს მანამდე გულში ღრმად დამარხული ემოციები. ამ ემოციების მატარებელი და შუამავალია თვით ადამიანი, ხოლო გამოხატვის ინსტრუმენტი – მისი სხეული. იდეალურ შემთხვევაში ადამიანი კი არ ცეკვავს, არამედ მიჰყვება საკუთარი სხეულის სპონტანურ მოძრაობას.

ყოველი ჩვენი განცდა, იქნება ეს მრისხანება თუ სიყვარული, გამოიხატება ამა თუ იმ კუნთების მოშვებითა და დაძაბულობით. ემოციურ განცდებსა და კუნთოვან დაძაბულობას შორის კავშირზე მიგვანიშნებს ვილჰელმ რაიხისა და ალექსანდრე ლოუენის თერაპიის ბიოენერგეტიკული თეორია. ამ თეორიის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ფსიქიკური ტრავმები, რომლებსაც ადამიანი იღებს ცხოვრების მანძილზე, მოთავსებულია ეგრეთ წოდებულ კუნთოვან ჯავშანში, რომელიც ამუხრუჭებს ემოციის თავისუფალ გამოხატვას. ენერგია, რომელიც იხარჯებოდა კუნთოვანი დაძაბულობის შესანარჩუნებლად, გარეთა სამყაროზე რეაგირებით თავისუფლად გადანაწილდება სხეულის ყველა ნაწილში.¹

ცეკვა ადამიანს განაწყოებს სასაუბროდ, ამეტყველებს მას. აქ შემოდის მარადიულობის სიმბოლო – სპირალი. ეს არის მარადიული ტრიალი შიგნით და საკუთარი თავის გარშემო.

¹ Александр Лоуэн. От Райха к биоэнергетике: <http://www.aquarun.ru/psih/soma/soma1.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16. 09. 2011.

ეს არის კოსმიური სუნთქვა. ამოსუნთქვით სული შთაიბერება მატერიაში – ეს არის სამყაროს შექმნა ღვთაებრივი სუნთქვით. შესუნთქვით მატერია ფართოვდება, ევოლუციონირდება და განვითარდება სულში. ეს არის დაბრუნება პირველქმნილ იმპულსთან.

ცეკვის მეოხებით, საკუთარი ღერძის და მზის გარშემო ტრიალში – ადამიანი უერთდება სამყაროს, პლანეტებისა და ატომების, გალაქტიკისა და ელექტრონების მოძრაობას. როცა ის შიგნითკენ ტრიალებს, მთელ სამყაროს იტევს თავის გულში; როცა ის გარეთკენ ტრიალებს, თავის სულს მიმართავს უკან, ღვთაებრივი პირველწყაროსაკენ. ადამიანი იმეორებს კოსმიურ რიტმებს – მარადიულ ქმნადობას და სამყაროს ნგრევას. ცეკვის მეოხებით ადამიანი აქტიურად ერთვება კოსმოსის შემოქმედებით ვიბრაციაში და მოძრაობის მოწესრიგებაში. მისი სხეული სამყაროდ იქცევა, მისი მოძრაობები – სამყაროს მოძრაობად და როდესაც ისინი ჰარმონიულად ერწყმიან ერთმანეთს, მაშინ ის არათუ მხოლოდ საკუთარ თავთან არის ჰარმონიაში, არამედ მთელ სამყაროსთანაც, რომელადაც იგი თავად იქცევა.

მუსიკის მსგავსად რომელსაც თავისი რიტმული სტრუქტურა გააჩნია, ცეკვა წარმოდგება, როგორც სამყაროს შექმნის სიმბოლო. რიტმულ მოძრაობებს მიეწერება იმპერატიული ფუნქციები, რომლებიც კოსმიურ მასშტაბში მოქმედებენ. მასში აგრეთვე იგულისხმება ძალის დაგროვება და კონცენტრაცია და ზედმეტი ენერგიის გამონთავისუფლება.¹

ცეკვის დროს ადამიანი განიძარცვავს სხეულს საზოგადოებრივი სამოსისაგან და მიიჩნევს თავს სხვა ადამიანებში შერწყმულად. საყურადღებოა, რომ მისტერიათა მონაწილეებს ერთნაირი სამოსი ეცვათ და არ გააჩნდათ საკუთარი სახელები. ორგოულ ექსტაზში ზღვარს გადასული, სტიქიის ფსკერზე დასული, იხსნება ცოდნის ახალი სივრცე,

¹ Алла Билдэ. Танец, спираль жизни и астрология (по страницам книги Джима Перса «Мистическая спираль»): http://www.selena-plus.lv/index.php?option=com_content&task=view&id=396&Itemid=110 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16. 09. 2011.

სახეთა სამყარო, რომელიც სხვა კანონებს ექვემდებარება. ექსტაზის მდგომარეობაში – ძილსა და ღვიძილს შუა მდგომარეობაში – შესაძლებელია სულიერი სამყაროს ჭვრეტა და კეთილ და ბოროტ სულებთან კავშირი, რის შედეგადაც მიიღწევა უმაღლესი ცოდნა, რომელიც ყოფიერების საფუძველთა საფუძველს შეადგენს. ცეკვის სამეტყველო არე ყველაზე უფრო ღრმა შრეებით დაკავშირებულია უძველეს მითოლოგიურ სახეებთან და წარმოდგენებთან.

კოსმოლოგიური სიმბოლოებიდან მიწიერ რიტუალურ ყოფით სიმბოლოებზე გადმონაცვლებით, თვით პრიმიტიული პირველყოფილი მოძრაობებიდან მოკიდებული, ცივილიზებული ეპოქისათვის დამახასიათებელი სხეულის რთული ვირაჟებითა და გადაადგილებებით დამთავრებული, ცეკვის სემანტიკური არსი – თავისი ქორეოგრაფიული ნაირსახეობით – ასახავს საწესჩვეულებო თუ ყოფით რიტუალებს, ხასიათდება შესტების, მიმიკებისა და სხეულის მოძრაობის დაქარაგმებული მნიშვნელობებით.

საუკუნეების მანძილზე არსებობს ცეკვის სამეტყველო ენა, რომელსაც გააჩნდა და გააჩნია თავისი ფსიქოლოგიური ქარაგმები და სიმბოლური მახასიათებლები. ხოლო, თუ გავითვალისწინებთ საცეკვაო ხელოვნების არათუ ოდენ საკულტო-საწესჩვეულებო, არამედ დიდ საყოფაცხოვრებო-კულტურულ დანიშნულებასა და ხელოვნების მრავალ დარგში მათ გამოყენებას, ღღის წესრიგში ყოველთვის იდგა ცეკვის ქარაგმებისა და სიმბოლოების სწორად ახსნისა და გადმოცემის მნიშვნელობა.

ჟესტებისა და მიმიკის ენასთან ერთად ქარაგმის სწორად გაშიფრისათვის საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება შესამოსელის ფერთა პალიტრას, ხოლო ქორეოგრაფიული ხელოვნებისა თუ დრამატული სპექტაკლის ქარგაში ჩართული ქორეოგრაფიული მიზანსცენები, სხეულის ჟესტებისა და პირისახის მიმიკების არავერბალური გამოხატვითა და ფერთა ქარაგმების ამოკითხვით ისეთივე შესატყვისი სიმბოლოების საშუალებით ითხოვენ ამოცნობას, როგორც, სამაგალითოდ,

ლიტურგია განიმარტება ეგზეგეტიკოსთა დახმარებით.

ეგზეგეტიკოსები იყვნენ წმიდა მამანი, რომლებიც სულიწმინდის მეოხებით განმარტავდნენ ლიტურგიის მსვლელობის თითოეული დეტალის სიმბოლურ სახეს – მოკიდებული მწუხრის ლოცვის ძველი აღთქმისეული სიმბოლოებით და ლიტურგიაზე ახალი აღთქმის შეგონებებით დამთავრებული.

უძეტესწილად გაუცნობიერებელ ინსტიტუტებსა და მოტივაციებზე აგებული შემოქმედებითი პალიტრა ამ გზით თამამად შეიძლება დაემყაროს სავსებით გაცნობიერებულად აღქმულ ჟესტისა და მიმიკის სიმბოლოებს. სწორედ ასევე, ფერთა ფსიქო-ემოციურ პრიორიტეტებს გაცნობიერებული დატვირთვა შეიძლება მიეცეთ სამოსისა თუ შესატყვისი გარემოს სათანადოდ აღქმის თვალსაზრისით.

არავერბალური მოძრაობისა და ფერთა საიდუმლო ენას საუკუნეების მანძილზე ყოველთვის ჰყავდა თავისი ამოკითხველი, მაგრამ უკანასკნელ ათწლეულებში ხელოვნებამ და მეცნიერებამ სამყაროს ახალი სამეცნიერო-მსოფლმხედველობრივი ხედვით მთარგო მათ გასაღები. არსებობს მთელი რიგი თანამედროვე გამოკვლევები აღან პიზის¹ და მისი მიმდევრების და თანამოაზრეთა (ვილსონ გლენის, ვიტ ცენიოვის, ანტონ შტანგლის, სამუელ დანკელის და სხვ.) მონოგრაფიები სხეულის მოძრაობის ენის – ჟესტის, მიმიკის, პლასტიკის შესახებ, რომლებიც შეიცავენ ძვირფას თეორიულსა და პრაქტიკულ დაკვირვებებს და ანოტაციების მიხედვით, საგანგებოდ განკუთვნილნი არიან ფსიქოლოგებისთვის, ფსიქოთერაპევტებისთვის, დიპლომატებისთვის, საქმიანი წრეების წარმომადგენლებისთვის თუ კომერსანტებისთვის.

ასევე, არსებობს ფერისა და ფერთა წყვილების თეორიაზე აგებული ფსიქოლოგიური ლუშერის ტესტი² (ბაზიმასის, ბლეიხერისა და კრუკის ასევე, სხვათა ინტერპრეტაციით), რომელთაც ადამიანის მიერ ფერების პრიორიტეტული

¹ Аллан Пиз. Язык телодвижений, изд. «Эксмо», 2003.

² Max Lüscher: „The Lüscher Colour Test», Remarkable Test That Reveals Your Personality Through Color, Pan Books, 1972.

არჩევანის მიხედვით შეუძლიათ გადმოსცენ პიროვნების ფსიქოემოციური განწყობილება და ესთეტიკური აღქმის კოგნიტიურ-ინტელექტუალური პირობადებულებანი, რის საფუძველზეც ისინი ფართოდ გამოიყენება ფსიქოლოგიურ, სოციოლოგიურსა და სამედიცინო პრაქტიკაში.

იმის გამო, რომ, დღეისათვის, მცირეოდენი გამოწვლილის გარდა, ზემოაღნიშნული ნოვაციები არ არის დანერგილი ხელოვნების სფეროში, მათზე აქ საკმაოდ მწირი წარმოდგენაა შექმნილი და როგორც სხეულის მოძრაობის ენის, ასევე ფერთა პრიორიტეტების თემაზე არსებული გამოკვლევები ჯერ-ჯერობით ვერ ჰპოვებენ სათანადო გამოყენებას, მაშინ, როდესაც ისინი ფასდაუდებელ მონაცემებს შეიცავენ ხელოვნების დარგის მუშაკებისთვისაც და, განსაკუთრებით, ქორეოგრაფებისათვის, მოცეკვავეებისათვის, თეატრის რეჟისორებისა და მსახიობთა დასისათვის, მათი ქცევისა და მოქმედების განსასაზღვრავად საბალეტო სპექტაკლებში თუ ფოლკლორულ ცეკვებში.

თანამედროვე ფსიქოლოგიური თეორიების, ტესტებისა და პრაქტიკული მეთოდების დახმარებით მიიღება ახლებურად ამოკითხულ იქნას უძველესი ფოლკლორული თუ კლასიკური ცეკვების შინაარსი და დასაბამი მიეცეს ახალი საცეკვაო ხელოვნების ცნობიერ დონეზე შინაარსობრივ გააზრებას.

თავდაპირველად უნდა დადგინდეს, თუ რა სიმბოლურ მნიშვნელობებს იძენს თანამედროვე ფსიქოლოგიურ გამოკვლევებში დაფიქსირებული სხეულის და შესამოსელის ენა და რამდენად მიესადაგება ისინი ქორეოგრაფიულ შესტებსა და მიმიკებს ხალხურ, კლასიკურსა და თანამედროვე საცეკვაო შემოქმედებაში. და შემდეგ, როგორც სხეულის მოძრაობის ენის, ისე სამოსის ფერთა პალიტრის გააზრებით – არქექტიპული სიმბოლური ახსნის პარალელურად, თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეთოდები საშუალებას მოგვცემს როგორც პირვანდელი ინტერპრეტაციის შეჯერების – ისე სამომავლო მიზანდასახულებებისას.

ამ გზით გადაჭრილი იქნება ქორეოგრაფიული ხელოვნებისათვის უმთავრესი მიზანი – მონოგრაფიებში

წარმოებული თეორიული გამოკვლევების მისადაგება პრაქტიკულ საქმიანობასთან.

ნიშანდობლივია, რომ შვეიცარელი ფსიქოლოგი კარლ გუსტავ იუნგი ცეკვებს ორ ჯგუფად ჰყოფს: გამომსახველობითად (ანუ მიმიკურად) და არაგამომსახველობითად (ანუ აბსტრაქტულად). გამომსახველობითი ცეკვების საფუძველია გრძნობადი აღქმა და ფორმით არიან ექსტრავერტირებული, ხოლო არაგამომსახველობითი – ნონსენსორული და ინტრავერტირებული. ეს კლასიფიკაცია ცეკვის ტიპოლოგიას უკავშირებს პიროვნების ტიპოლოგიას.

ცეკვის ინდივიდუალური გამოცდილების, პიროვნების ფიზიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ თავისებურებების საწინააღმდეგოდ, ალან ლომაქსი ქმნის თეორიას, რომლის საფუძველშიც დევს წარმოდგენა ცეკვაზე, როგორც კულტურის ნიშანზე და სოციალურიდან წარმოშობილზე. „ცეკვა, ეს არის სიცოცხლისათვის აუცილებელი კომუნიკაციური კავშირის ესკიზი, რომელიც აფოკუსირებს გავრცელებულ მოტორულ-მოძრაობით მოდელს, რომლებიც გამოიყენება ადამიანთა მიერ კულტურულ ურთიერთობაში.“ ლომაქსის მიხედვით, სოლო ცეკვა ინტერპრეტირებულია, როგორც პიროვნების მარტოსულობა და გაუცხოება ბრუნვა და ტრიალი - თავდაცვითი მექანიზმებია, პირუეტები - სიხარულის სიმბოლიზირებას ახდენენ. ლომაქსის მეთოდი ახდენს XX საუკუნის 30-იან წლებში ზაქსის მიერ, ცეკვის საშუალებით ადამიანისა და კაცობრიობის შესწავლის თაობაზე ჩამოყალიბებული თეზისის რეალიზების საშუალებას.¹

ბოლო ხანებში სულ უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ცეკვის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ასპექტებს. ცეკვის წარმოშობა ხშირად უკავშირდება გარე სამყაროსთან ურთიერთობის ადამიანისეული მოთხოვნის დაკმაყოფილებას, კონტაქტების (ღმერთთან, სამყაროსთან, ბუნებასთან, სხვა ადამიანებთან, საკუთარ თავთან) დამყარებას.

¹ Т. А. Шкурко. Психологические функции танца, Ростов-на-Дону, 2003, стр. 37-38

ამ თვალსაზრისით ე. მარტინესი¹ ცეკვას განიხილავს, როგორც არასიტყვიერი ენის ერთ-ერთ ფორმას. საცეკვაო ფორმების ცვლილებებს „არქაულიდან“ (მოთხრობითიდან) დღევანდელ, მაყურებელთან საურთიერთობო სცენურ ცეკვამდე, მარტინესი უწოდებს „არასიტყვიერ დიალოგებს“, რომელთაც შეუძლიათ გადმოსცენ არა მარტო ინფორმაცია, არამედ გრძნობაც.

ე. ნოაკის განმარტებით: „ცეკვის განვითარება არის ადრეული მექანიზმი ადამიანის მიერ გარემოში სამყაროს ასახვისა და სხვა ადამიანის ქცევის აღსაბეჭდად რიტმული მოძრაობების დახმარებით.“²

ამრიგად, ცეკვა, როგორც სამეცნიერო კვლევის ობიექტი, არის რთული და მრავალწახნაგოვანი ფენომენი, რომლის გაგებაც შეიძლება მხოლოდ ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციო-კულტურული, სოციალურ-ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური ასპექტების ერთიანობით. ცეკვის წარმოშობა და განვითარება ათასწლეულებში დაკავშირებული იყო მათ პოლიფუნქციონალურობასთან და იმასთან, რომ ისინი პასუხობენ ადამიანისა და საზოგადოების მოთხოვნათა ფართო სპექტრს.

ამდენად, წარმოდგენა ცეკვაზე, როგორც სოციო-კულტურულ, სოციო-ფსიქოლოგიურ და პიროვნულ კოორდინატების კვეთაზე ამოზრდილ ფენომენზე, საშუალებას გვაძლევს ცეკვა განვმარტოთ, როგორც:

1. არავერბალური კათარსისის ფორმა. ამ თვალსაზრისით ცეკვა ასრულებს შემდეგ ფსიქოფიზიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და ფსიქოთერაპიულ ფუნქციას: * შეკავებული და დათრგუნული გრძნობებისა და ემოციების (მათ შორის – სოციალურად მიუღებლის) კათარზისულ გამონთავისუფლების; * მოჭარბებული ენერჯისის მოტორულ-რიტმულ გამოვლინების, განმუხტვისა და გადანაწილების; * ორგანიზმის აქტივიზაციის,

¹ Э. Л. Мартинес. Внесловесный язык Культуры, 1986, с. 18

² Noack A. On a Jungian approach to dance movement therapy // Dance Movement Therapy: Theory and Practice. London & N.-Y., 1992, с.184

ენერგეტიზაციის; * შფოთის, წინააღმდეგობრიობის და ძაბულობის, აგრესიის ფუნქციათა შემცირების; * გაჯანმრთელების ფუნქციას (ფსიქოფიზიკური პროფილაქტიკის ფუნქციას); * თვითრეგულაციის ფუნქციას.

2. არავერბალური ურთიერთობის სახე, აღჭურვილი ურთიერთობის ყველა ფუნქციით: * ადამიანთა მიერ ერთმანეთის შეცნობის ფუნქციით; * პიროვნებათა შორისი ურთიერთობის ორგანიზების ფუნქციით; * ურთიერთობათა ფორმირებისა და განვითარების ფუნქციით;

3. ცეკვის მიერ ურთიერთობის ფუნქციის შესრულება შესაძლებელია იმის გამო, რომ ცეკვა არის არავერბალური სიგნალების და ნიშნების ერთიანობა, რომელთაც აქვთ სივრცობრივ-დროითი სტრუქტურა და ატარებენ ინფორმაციას პიროვნებისა და ჯგუფის ფსიქოლოგიური თავისებურებების შესახებ. ამ თვალსაზრისით ცეკვა ასრულებს შემდეგ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ ფუნქციებს: * პიროვნების გრძნობების, მიმართებათა და ურთიერთობების ფუნქციებს; * პარტნიორის და ჯგუფის სახის შექმნის ფუნქციას; * ურთიერთობისას ინტერპრეტაციის პროცესების რეგულირებით – გაგებისა და ურთიერთგაგების ფუნქციას; * ურთიერთობების დამყარებისა და რეგულაციის ფუნქციას; * თვითშეცნობისა და სხვათა შეცნობის ფუნქციას; * ურთიერთობის დიაგნოსტიკის ფუნქციას;

4. სოციო-კულტურული ფენომენი, სადაც თავის გამოხატულებას ჰპოვებენ სოციალური ფასეულობები, საზოგადოებრივი განწყობები, ჩაისახებიან სოციალური მოტივები.

5. ხელოვნების სივრცობრივ-დროითი სახე, რომლის მხატვრული სახეები იქმნება ესთეტიკურად მნიშვნელოვანი, რიტმულად სისტემატიზირებული მოძრაობებით და პოზებით.

6. ცხოვრებისა და მსოფლიო მოძრაობის სიმბოლო.

ცეკვის აღწერილი ფუნქციები ასახავენ მის რთულ ბუნებას და, ამასთან ერთად, ხაზს უსვამენ მის სოციო-კულტურულ, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ

სტატუსებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ცეკვის როლს ადამიანის ცხოვრებაში.¹

ა. კენდონი, დ. მორისი, გ. კრეიდლინი – ჟესტების ენის თანამედროვე მკვლევრები – დიდ დროს უთმობენ ვერბალური და არავერბალური კოდების ურთიერთქმედებას და ცალკეული კულტურების სხეულის ენის თავისებურებებს:

1. არავერბალური ენის ყოველი ელემენტი შეიძლება გახდეს კონვენციონალური შეთანხმების ერთეული და შეიძინოს კონტექსტუალური მნიშვნელობა, ქვეყნის კულტუროლოგიური თავისებურებებიდან გამომდინარე.

2. ერთი სუბიექტიდან მეორემდე აზრი გადაეცემა ჟესტებისა და ამა თუ იმ ნიშნების მეოხებით.

3. ჟესტები – ეს არის სიმბოლური დატვირთვის მქონე მოძრაობა ისინი ქმნიან სხეულის ენის ლექსიკონს. ჟესტურ კომბინაციებს შეუძლიათ შექმნან ჟესტური სემიოტური აქტები.

4. ბევრი ჟესტი გარკვეულ ენაზე შეიძლება იქნეს ვერბალიზებული, ან გადაყვანილი ჟესტურ ენაზე სხვა ენების მატარებელი ხალხისთვის.

5. ადამიანთა ჟესტური მოქმედება იცვლება სივრცის, დროის, აგრეთვე კულტურალურ-ყოფითი პირობების მიხედვით.²

ბუნებრივი ენები შედგებიან სტაბილური და დისკრეტული ერთეულებისაგან, რაც არ არის დამახასიათებელი სხეულის ენისათვის, სადაც არ არის თანხმობა არავერბალური ერთეულების ფორმას, მნიშვნელობასა და გამოყენებას შორის.

არავერბალური ერთეულები, როგორც წესი, აღნიშნავენ თავის დენოტატს – ობიექტს და მის ნიშნებს – ზომას, ფორმას, კონკრეტულ სიტუაციას და ობიექტებს, აქტუალური სივრცითი კატეგორიებით, ენობრივი კატეგორიებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ემსახურებიან უფრო მეტ იდეებს, აბსტრაქტულ

¹ Т. А. Шкурко. Психологические функции танца, Ростов-на-Дону, 2003, с. 41-43.

² Язык жестов. Сравнение: http://zhurnal.lib.ru/s/sawelxewa_w_a/zhesty.shtml უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18. 09. 2011

ცნებებსა და კატეგორიებს.

დაბოლოს – შესტური ნიშნები აღიქმებიან თვალებით. ძირითადად ეს არის მხედველობითი ნიშნები, გარკვეული ფუნქციებით – ისინი არა მარტო აღწერენ რეალური სამყაროს მოვლენებს, ობიექტებს და თვისებებს, არამედ ასახავენ კიდევ ამ მოვლენებს. შესტური ელემენტები კომუნიკაციურ აქტებში ასრულებენ არა მხოლოდ საინფორმაციო, ექსპრესიულ და მარეგულირებელ ფუნქციას, არამედ გამომსახველობითსაც.

არსებულ მოძღვრებებზე დაყრდნობით, აღან პიზის თეორიაში ადამიანის სხეულის მოძრაობას, მიმიკასა და შესტებს გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება და განიმარტება მრავალი ასეული ცდის შედეგად მიღებული დასკვნების საფუძველზე. ჩვენ ვცდით ამ დაკვირვების შედეგად მიღებული შედეგების დაჯგუფებას მათი ათვლის წერტილიდან გამომდინარე და ვყოფთ სამად, მათი წარმომადლობის მიხედვით:

1) პირობით შესტებად, 2) გაცნობიერებულ შესტებად და 3) ქვეცნობიერ შესტებად.

ამავე დროს აღან პიზის დასკვნებს განვაგრცობთ სხვადასხვა ქვეყნის სახასიათო მაგალითებით და პარალელური მახასიათებლებით ქორეოგრაფიული პრაქტიკიდან:

1. პირობითი შესტი არის ისეთი სახის ქმედება, როდესაც ადამიანები ერთმანეთში თანხმდებიან ამა თუ იმ ქმედების მნიშვნელობის შესახებ. ამიტომაც არის, რომ ხშირად ერთიდაიგივე ან მსგავსი ქმედება სულ სხვადასხვანაირად არის ინტერპრეტირებული სხვადასხვა ქვეყნებსა თუ პოპულაციებში.

2. გაცნობიერებული შეგვიძლია დავარქვათ შესტებს, სადაც არქეტიპი იმდენად მკვეთრად ამჟღავნებს თავს, რომ პრაქტიკულად გამორიცხულია ალტერნატიული მნიშვნელობის დაშვება.

3. საგანგებოდ გამოვყოფთ მათ ისეთ გამოვლინებებს, რომლებიც არც პირობითი ხასიათით და არც არქეტიპული ტრადიციით არ თავსდებიან იოლად ამოსაცნობთა სიაში და მათში ჩადებული ქარაგმები მოითხოვენ სერიოზულსა და

მრავალ ცდისპირზე გამოცდილ ამოკითხვას – მათ ვსაზავთ არაცნობიერ შესტებად.

არაცნობიერ შესტებს შორის ჩვენ მიერ ხაზგასმულად და სადიფერენციოდ გამოიყოფა ქცევის სამი სხვადასხვა მოდელი:

ა) შხადლება გადაწყვეტილება, ბ) გადაწყვეტილება მიღებულია გ) არსებული ვითარება იწვევს შფოთსა და მღელვარებას პიროვნებაში.

როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, სხეულის მოძრაობის ენასთან – პლასტიკასთან, შესტთან, მიმიკასთან შესატყვისობაში განიხილება ფერთა პალიტრა, რომელიც გამოყენებულია ადამიანის შესამოსელით მისი არავერბალური წარმოდგენითი ფუნქციის გასასრულებლად. მეცნიერება, რომელიც იკვლევს ფერის ზეგავლენას ფსიქიკაზე, იწოდება „ფერის ფსიქოლოგიად“. მისი შესწავლის საგანია ფერისა და ფსიქიკის ურთიერთმოქმედება. მის ინტერესს შეადგენს ფერის გავლენა ადამიანის ფსიქიკურ ქმედებაზე. დიდი ხანია დადგენილია, რომ ამ ფაქტორით შეიძლება ვისარგებლოთ ბიზნესში, ამა თუ იმ დაავადების მკურნალობისას, ფსიქოლოგიური კლიმატის გასაუმჯობესებლად შინ და გარეთ. ფსიქოლოგებმა ფერების გამოყენების მიხედვით დაყვეს ადამიანთა ფსიქოტიპები და ა. შ., თუმცა, დღეისათვის, ფაქტების სისტემატიზაციისა და განზოგადების არასაკმარისი რაოდენობის გამო, დიდ მნიშვნელობას იძენს ახალი გამოკვლევები.¹

ამ თვალსაზრისით, ყველაზე სრულყოფილად ვცანით მაქს ლუშერის ტესტის გამოყენება. ლუშერის ტესტი - ფერთა სიმბოლოთა უნიკალური ინტერპრეტაციის საშუალებაა. ტესტი იძლევა წარმოდგენას, თუ რა სიმბოლოური დატვირთვა აქვს ამა თუ იმ ფერს, როგორია იმ ადამიანების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ვინც მათ ანიჭებს უპირატესობას და როგორი ფსიქოლოგიური ბუნებისანი არიან ისინი, ვისაც რომელიმე კონკრეტული ფერისადმი ნეგატიური დამოკიდებულება აქვს. ადამიანები, როგორც წესი, ერთ, ან მაქსიმუმ ორ-სამ ფერს

¹ Психология цвета, значение цвета: <http://www.yugzone.ru/psy/colors.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17. 09. 2011.

ანიჭებენ უპირატესობას (იმის მიხედვით, თუ სად ვიყენებთ ამ ფერებს – ტანსაცმლის, ინტერიერის თუ ავტომობილის შერჩევისას). სასიამოვნო ან უსიამოვნო გრძნობა, რომელსაც რომელიღაც ფერი გვანიჭებს, შეიძლება დროთა განმავლობაში იცვლებოდეს. მიუხედავად ამისა, ფერი, რომელსაც უპირატესობას ვანიჭებთ, ვრცელ ინფორმაციას იძლევა შემფასებლის ხასიათის და ემოციური მდგომარეობის შესახებ. ფსიქოლოგები 1940-იან წლებში მაქს ლუშერის მიერ შექმნილ „ფერთა ტესტს“ იყენებენ. ამ ტესტის ჩატარებას სპეციალური პროფესიული მომზადება სჭირდება, თუმცა „გამარტივებული“ ვარიანტი ნებისმიერი მსურველისთვის ხელმისაწვდომია. იმისდა მიხედვით, თუ როგორ არის ფერები განლაგებული (ძირითადი წყვილული ფორმით), ისინი მოიცავენ შემდეგ ოთხ ზონას:

1. ფერები, რომლებსაც აშკარა უპირატესობა ენიჭებათ (მიუთითებს მიზანსა და მიზნის მიღწევის საშუალებებზე);

2. ფერები, რომლებსაც შედარებითი უპირატესობა ეძლევათ (მიუთითებს რეალურ მოქმედებასა და მოქმედების ხასიათზე აწმყოში);

3. ფერები, რომელთა მიმართაც ვლინდება განურჩევლობა (განურჩევლობა აწმყოში);

4. ფერები, რომელთა მიმართაც ვლინდება ანტიპათია, ანუ ფერის მიუღებლობა (დათრგუნული კომპლექსები).

იმის გათვალისწინებით, თუ რომელ ფერს რა ადგილი მიეკუთვნება, საცნაური ხდება პიროვნების ფსიქოლოგიური განწყობა, სიმბოლოს მიხედვით, რომელსაც განსაზღვრავს ან ცალკეული ფერი, ან ფერთა წყვილები. ფერთა ანალიზი მხედველობაში იღებს, თუ რომელი ფერები ქმნიან მყარად ფერთა წყვილებს და რომელი ფერები დგანან განცალკევებით.

ლუშერს ფერთა ყოველი წყვილის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის აქვს სათანადო ფსიქოლოგიური ახსნა-განმარტება; მრავალი სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ფაქტობრივ-ანალიტიკურმა სტატისტიკამ დაადასტურა ლუშერის თეორიისა და ტესტის საიმედოობა – ლუშერის

ტესტი აბსოლუტურად ვალიდურია.¹ ვალიდურობა მოიცავს სრულიად ფართო სპექტრს ცდის პირებისას და არ იზღუდება ასაკობრივი, ინტელექტუალური, სოციალური, ეთნიკური და სხვა მახასიათებლებით. ტესტს წარმატებით იყენებენ როგორც ფსიქოლოგიასა და მედიცინაში, ისე მრავალ მოსაზღვრე დისციპლინებსა და დარგებში (სოციოლოგიაში, ეთნოლოგიაში, რელიგიის ფსიქოლოგიაში, გერონტოლოგიაში, ანთროპოლოგიაში და ა. შ.).

სამწუხაროდ, ტესტი ნაკლებად არის დღემდე გამოყენებული ხელოვნების სფეროში და ჩვენი ნაშრომი გარკვეულად ამ ხარვეზის შევსებას ემსახურება, რადგან ცალკეულ ფერთა და ფერთა წყვილების ერთობლიობის სიმბოლოთა განმარტება, დაფუძნებული მრავალი ინდივიდის გამოკვლევაზე, საშუალებას იძლევა თამამი ჰიპოთეზებისთვის - მათი საშუალებით დაიდებნოს ფერთა პრიორიტეტების არაცნობიერი და ცნობიერი წყაროები შემოქმედებით ნააზრევში.

ჩვენს ნაშრომში უპირატესად ფერის ის მნიშვნელობაა ასახული, რასაც სამოსისთვის იყენებს ადამიანი, თუმცა თავდაპირველად ფერთა იმ დამახასიათებელ თვისებაზე შევაჩერებთ ყურადღებას, რომლის მსგავსს შევეხეთ ალან პიზის სხეულის მოძრაობის, მიმიკისა და ჟესტის შემთხვევაში – აქაც არსებობს **1) ფერის პირობითი ნიშნები, 2) ფერის ცნობიერი აღქმა და 3) ფერის გაუცნობიერებელი აღქმა.**

1. ფერი, შეთანხმებით, პირობითი სახით შეიძლება იქნეს გამოყენებული ყოფითი და მხატვრული დანიშნულების მიხედვით;

2. ცნობიერ დონეზე, სამაგალითოდ შეგვიძლია წარმოვადგინოთ ისეთი საყოველთაოდ „გამხელილი“ ფერები, როგორიცაა „თეთრი“ (უმანკობა) და „შავი“ (ურვა);

3. არაცნობიერი აღქმის მაგალითები ღვება ლუშერის ფერთა წყვილების მიხედვით.

მაგრამ ჩვენ მაქს ლუშერის ტესტმა ფერების მიმართ

¹ В. Л. Луцик. Реферат: К вопросу о валидности теста Люшера Название: К вопросу о валидности теста Люшера: <http://www.bestreferat.ru/referat-71665.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18. 09. 2011.

დიფერენციული მიდგომის საშუალებაც მოგვეცა – თუკი არსებობს 1. **პირობითად არჩეული ფერის** სიმბოლო ამა თუ იმ ქმედებისა თუ მოსაქმეობისათვის, თუკი არსებობს 2. **ცნობიერ დონეზე** იოლად აღსაქმელი **ფერთა შესატყვისობანი**, ლუშერი, თავისი ფერთა წყვილებით გვთავაზობს 3. **არაცნობიერ დონეზე ფერების აღქმის** შესაძლებლობას.

და, რაც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ჩვენი კვლევისათვის – ეს არის ლუშერის უნიკალური მიგნება: ფერების დაყოფა **სასურველის, არსებულის და მაფრუსტრირებელის მიხედვით!**

შესაბამისად, ტანსაცმლის ფერსა და სახეობაზე ორიენტირებისათვის, ყველაზე ვალიდურ შედეგს ლოგიკურად გვკარნახობს სწორედ ლუშერის ფერთა წყვილები!

ერთობლიობაში კი, როგორც დავინახეთ, აღან პიზისა და მაქს ლუშერის ტესტები საშუალებას გვაძლენ არაცნობიერ დონეზე მოვახდინოთ სხეულის მოძრაობით, მიმიკით, აქსტით და სამოსის ფერებით მანიპულირება.

მიღებული შედეგების მიხედვით, სხეულის მოძრაობისა და შესამოსელის ურთიერთშესაბამისობის დასადგენად, მიემართავდით დაჯგუფებას **აქსტებისა და ფერების პირობითი, ცნობიერი და არაცნობიერი აღქმის თვალსაზრისით**, ხოლო არაცნობიერ მოტივაციებში - **სასურველი და შფოთის აღმძვრელი პირობებით** და წარმოვადგენდით მოდელებს პარალელური ხაზებით ან კონტრასტით სიმბიოზის შესაქმნელად ქორეოგრაფიის სიუჟეტური ნახაზის შესაბამისად.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პიზისა და ლუშერის ტესტების დახმარებით, ჩვენს მიერ სხეულის მოძრაობის ენასთან – პლასტიკასთან, აქსტთან, მიმიკასთან შესატყვისობაში იქნა განხილული შესამოსელის ფერთა პალიტრა, რომელთა სიმბიოზი იძლევა გეზს ქორეოგრაფიული შემოქმედების არაცნობიერი მოტივაციების არავერბალური პროექციით სახიერად გასასრულებლად.

არავერბალური კომუნიკაციების კვლევის ფსიქოლოგიური სამეცნიერო მონაცემები საშუალებას იძლევა სხეულის

მოდრაობის, მიმიკის, ჟესტებისა და შესამოსელის ფერთა მეოხებით დავადგინოთ პიროვნების მოტივაციისა და ქცევის არაცნობიერი საფუძვლები, სიუჟეტურ ქარგაში სავსებით ცნობიერად ჩართვით გამოვიყენოთ ისინი მაყურებელთა არაცნობიერზე ზემოქმედებისათვის, რათა ეს უკანასკნელნი ვაზიაროთ სასურველ კათარზისის ეფექტს. ამ გზით ახლებური წარმოდგენა იქმნება სხეულის იმ ქცევით მეტყველებაზე, რომელიც კორელაციაში მოდიან ქორეოგრაფიული სიმბოლოების ენასთან.

ქორეოგრაფიული არავერბალური მოქმედებისთვის, ასევე სერიოზული დასკვნების საბაზი შეიძლება გახდეს სხეულის სხვადასხვა ნაწილიდან მომდინარე სიგნალები, სხეულის ენის მკვლევართა სიმბოლოების ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციით. ამავე დროს, ფერები, რომლებიც ადამიანის დაბადებიდანვე იმანენტურად ახდენენ მასზე გარეშემო სამყაროსთან უნისონში მომყვან უშუალო ზემოქმედებას, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში საგნობრივად პირობადებულნი არიან არაცნობიერთან, რაც თავის მხრივ, ეფუძნება არქექტიპულ საწყისებსა და კულტურულ-ისტორიულ ტრადიციებსა და თავისებურებებს.

თუ ვიხელმძღვანელებთ შეფასების ესთეტიკური კრიტერიუმებით, ცეკვის ხელოვნება აკეთილშობილებს, აძლიერებს სუბიექტის განწყობილებას და ადამიანის სხეულის ცოცხალი პლასტიკა აჰყავს მხატვრული სრულყოფის ღონეზე. ხოლო გრძნობის სიჭარბე, სხეულის რიტმული მოძრაობა და გარე სამოსელი ემსახურება ადამიანის აღნაგობის პლასტიკური მშვენიერების გამოსატყულებას.

თანამედროვეობამ ქორეოგრაფს განსხვავებული ამოცანები დაუსახა – იმასთან ერთად, რომ მოეთხოვება ზუსტად დასახოს მიზანსცენები, ქორეოგრაფიის ენა შეუსაბამოს დრამატურგიულ ფაბულას და ემოციურ განწყობილებას, მისსავე მოვალეობად იქცა, მოვიდეს უნისონში მაყურებლის არქექტიპულ, არაცნობიერ განცდებთან. ჩვენი დაკვირვების შედეგები აარიდებენ მას გამოგონილ, გადამღერებულ და გაუმართლებელ პოზებს; ცალკეული ინდივიდუალური რაკურსების გაუმართლებელ

დუბლირებას შემსრულებელთა დიდი ჯგუფისათვის; ყოფითი კოსტიუმების ხშირ და გაუმართლებელ გამოყენებას, პომპეზური ჩაცმულობის ხმარებას; მათი ფერისა და ხარისხის უგულვებელყოფას, არამოტივირებულ გაფორმებას, მძაფრად კონტრასტულ განათებას... ყოველივე ეს გულისხმობს კინესიკური და ფერთა გამის ჯეროვნად გადაფასებასაც, რაც ფორმის შინაგან, შინაარსობრივ მხარესთან ერთად, ქმნის იმ აუცილებელი სიმბიოზის ერთობლიობას, რომლის გარეშეც ვერ განხორციელდება სრულყოფილი შემოქმედებითი აქტი.

ჩვენი ნაშრომი მოწოდებულია ქმედითი დახმარების გასაწევად ბალეტმეისტერების, რეჟისორების, მხატვრებისათვის, რომლებიც ქმნიან სასცენო-ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას, ხვეწენ საცეკვაო ილეთებს, მიმიკებს, შესტებს, არგებენ მსახიობებს კოსტიუმს, აგებენ დეკორაციას, რეკვიზიტის და განათების საშუალებით ახდენენ ფერთა პალიტრის დემოსტრირებას. ამ მიზნით საგანგებოდ შევისწავლეთ და ქორეოგრაფიული ხელოვნებისათვის მოვანდინეთ ალან პიზის სხეულის ენისა და მაქს ლუშერის ფერთა გამის ფსიქოლოგიური ტესტების ადაპტაცია.

სხეულის მოძრაობის, მიმიკისა და შესტების არაცნობიერ გამოვლინებებთან შეთანადებული ფერთა წყვილების გაუცნობიერებელი შემოქმედება მაყურებელზე, მსგავსი შეთანადების საფუძველს გვაძლევს გადაწყვეტილების მზადებისა და მიღებისას სასურველი და არსებული ვითარებების შემთხვევაში და, რაც განსაკუთრებულად საგულისხმოა, სცენაზე მყოფი გმირების შფოთისა და მღელვარების გამომხატველი არავერბალური ნიშნების – ფერთა წყვილების ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობასთან – საფრთხის პირობებში.

ჩვენი თვალსაზრისით, ალან პიზისა და ლუშერის არაცნობიერი მოტივაციების ცოდნით აღჭურვილი შემოქმედი (ბალეტმეისტერი, რეჟისორი, მსახიობი), ვისთვისაც გაცნობიერებულია სხეულის მოძრაობის, მიმიკისა და შესტების არაცნობიერი მექანიზმები, ცნობიერ დონეზე იოლად შეუსატყვისებს მათ სიუჟეტის გარკვეულ მოვლენებს,

რომლებიც განეკუთვნება მაყურებლის არაცნობიერს, და ამ უკანასკნელში, გაცნობიერების შემთხვევაში გამოიწვევს კათარსისის ეფექტს.

ხოლო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ცეკვას აქვს ხასიათის, ფსიქიკური წყობის, ეროვნული თავისებურების და საზოგადო ადამიანის ბუნების გადმოცემის იშვიათი უნარი და ხელოვნების არც ერთ სხვა სახეობაში ისე ნათლად არ მოჩანს ხალხის ინდივიდუალობა, ტემპერამენტი, როგორც ცეკვაში, საბოლოო ჯამში, ქორეოგრაფიისა და დრამატული ხელოვნების ყველა ასპექტი, როგორი მახვილებიც არ უნდა იყოს დასმული პლასტიკურ გამომსახველობაზე და ფერთა მეტყველებაზე, ემსახურება ეროვნული კულტურის ინტერესებს და ქართველი ადამიანის ესთეტიკურად აღზრდას. ამიტომაც ყველა დროისათვის თანამედროვედ ჟღერს სანდრო ახმეტელის უკვდავი სიტყვები:

„თეატრი ტადარია – მან მომავალში უნდა მოგვეცეს ახალი ქართველი, ახალი სულით ძლიერი და ძლევა მოსილი. ჩვენ გვინდა თეატრი-ეკლესია, სადაც ჭერის სულ პატარა ნატეხიც კი ჩვენ სულიერ თრობას შეესისხლხორცება“.¹

¹ ვასილ კიკნაძე. „სანდრო ახმეტელი“, თბილისი, „ხელოვნება“, 1977. გვ. 131

რითმის მნიშვნელობა სახვითი ხელოვნების კომპოზიციურ აგებაში

XX საუკუნის დასაწყისში, ევროპულ ხელოვნებაში გამოიკვეთა ახალი სულიერ-მხატვრული იმპულსების ძიების ტენდენცია. შემოქმედნი (მხატვრები, მოქანდაკეები, კომპოზიტორები, ქორეოგრაფები, რეჟისორები და ა. შ.) გაერთიანებული ძალებით ეძებდნენ ხელოვნების ახალ, სინთეზურ ფორმებს და ქმნიდნენ სხვადასხვა სახელოვნებო დაჯგუფებებს. ამ პერიოდში რეალისტურ მხატვრობაში განსწავლული ხელოვნები ახლებურად იკვლევდნენ შინაარსისა და ფორმის საკითხებს. დადგა აუცილებლობა, რომ არსებული მხატვრობის თხრობითობა გარდასახულიყო უშუალო ადამიანურ განწყობებში: შთაბეჭდილებაში, ექსპრესიაში... საჭირო გახდა ახალი გამომსახველობითი ხერხების მოძიება. იმისათვის, რომ ჩასწვდომოდნენ მატერიალური სამყაროს მიღმა მოქმედ კანონზომიერებებს, მხატვრებმა დაიწყეს ფორმის, ფერის და სინათლის საკითხების ახლებური შესწავლა. ექსპერიმენტების ეს პროცესები, თავისთავად უბიძგებდა მხატვარს სამგანზომილებიანი საგნობრივი რეალიზმის უარყოფისკენ. მათ შექმნეს თეორიები ფორმის ფერის, ხაზის, წერტილის, სიბრტყის და ა. შ. ცნებათა შესახებ. ზოგი მათგანი უარყოფდა სამგანზომილებიანი მატერიალური სამყაროს სხვადასხვა კომპონენტს (მის სივრცეს, საგნის მოცულობას, თავად საგანს ან მის ფერს) და ცდილობდა შეექმნა სულიერი სამყაროს ნიშნების ადეკვატური, ორგანზომილებიანი ილუზიური სამყაროს ამსახველი კომპოზიციები.

რითმის გამოყენების თვალსაზრისით საინტერესო სიახლეს წარმოადგენდა ორგანზომილებიანი საგნობრივი და უსაგნო აბსტრაქტული მხატვრობის მაგალითები: ვ. კანდინსკის,

ხ. მიროს, პ. კლეეს, პ. პიკასოს, ა. მოდილიანის და ა. შ. აბსტრაქციები. მათი ნამუშევართა ანალიზის შედეგად ნათლად ჩანს, რომ ისინი ქმნიდნენ კომპოზიციების სამეტყველო ენის (ფერის, ხაზის, სინათლის, სიბნელის, რითმის და ა.შ.) არსის ცოდნიდან გამომდინარე.

კომპოზიციის ელემენტების შესწავლამ და პრაქტიკულმა გამოცდილებამ შექმნა, ამ დროის ამოცანათა შესაბამისი, სახვითი ხელოვნების ახალი მხატვრული ღირებულებითი ესთეტიკა. სწორედ ესოდენ მნიშვნელოვან პერიოდში ევროპას სტუმრობდნენ ახალგაზრდა ქართველი მხატვრებიც: **დ. კაკაბაძე, ლ. გუდიაშვილი, შ. ქიქოძე, ქ. მაიალაშვილი, ე. ახვლედიანი, ხოლო მოგვიანებით – კ. ზღანეიძე, ფ. ვარლამიშვილი, მ. ბილაინიშვილი და სხვ.** აქ მათ ჰქონდათ შესაძლებლობა ზიარებოდნენ ხელოვნებაში მიმდინარე რევოლუციურ პროცესებს, კერძოდ ახალი მხატვრობის გამომსახველობით ხერხებსა და სხვათა გამოცდილებებს. ამ მხრივ, ევროპული მხატვრობის მიღწევათა შემოქმედებითა ათვისებამ, მძლავრი განვითარების იმპულსები მისცა XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მხატვრობას. იმავდროულად, აღნიშნული თაობის ავანგარდული ხელოვნების მიღწევებმა, უდიდესი გავლენა იქონია ქართული სახვითი ხელოვნების შემდგომი ეტაპების განვითარებაზე.

არიან მხატვრები, რომლებსაც ხელეწიფებთ არა მარტო რაიმე ობიექტების გადაადგილების გამოსახვა, – მათ იციან, რომ მოვლენებისა და ადამიანის ხასიათის სიღრმეები ყველაზე უფრო მეტად გამომჟღავნდებიან კონკრეტულ მოქმედებაში, კონკრეტულ მოძრაობაში, ამიტომ თუნდაც *პორტრეტში* და **ნატურმორტშიც** სადაც წესით არ არის მოძრაობის მოთხოვნა, ისინი ცდილობენ არა მხოლოდ აღბეჭდონ გამოსახულება, არამედ განმსჭვალონ ის დინამიკით, ცდილობენ გამოხატონ გამოსახულების არსი ქმედებაში. მაგალითად პორტრეტში ადამიანის ფსიქოგანწყობის გადმოსაცემად მხატვრები ხშირად მიმართავენ *რითმს*.

ამის ნათელი მაგალითია **ლადო გუდიაშვილის** კომპოზიცია

„გაზაფხული“ გამოირჩევა თავისი სიმბოლური მეტყველებით. (სურ. 1. 2.) საშუალებას აძლევს დამთვალეიერებელს განიცადოს ერთსა და იმავე დროს ბუნების, გაზაფხულისა და ქალის იდეის მშვენიერება. აქაც მხატვარი იყენებს, კომპოზიციური აგების ხერხებით შედგენილ მხატვრული გამოსახულების მეტაფორულ ენას. კომპოზიციაში მოქმედებს მორკალული (თაღოვანი), ვერტიკალური და დიაგონალური ფორმების მონაცვლეობა. ოღონდ სხეულში ვერტიკალური ფორმის სტაბილურობა გამოყენებულია მორკალული და დიაგონალური ფორმების **რითმის** აქცენტირებისთვის, მათი დინამიკურობის უფრო მეტად წარმოსაჩენად. კომპოზიციაში ცენტრალური ფიგურის განათებით აქცენტირებული მდგომარეობა ოსტატურად არის დაბალანსებული თაღოვანი ფორმის მცენარეული მოტივით. სადაც დამოუკიდებლად მოქმედებს ფოთლებით შექმნილი მკვეთრი და მოძრავი **რითმი**.

ცალკე აღსანიშნავია კომპოზიციის შიდა იდუმალი განათება, რომელსაც აგრეთვე ახასიათებს მორკალული და დიაგონალური გამოსხივების თვისობრიობა. თ ა ვ ი ს ი მხატვრული ღირებულებებით განსაკუთრებით აქტუალურია **დავით კაკაბაძის** ნამუშევართა კომპოზიციური წყობა, სადაც ხშირად გვხვდება **რითმის** გამოყენების საინტერესო პრეცედენტები. 1923–24 წლებით თარიღდება **დავით კაკაბაძის** პარიზში შექმნილი კონსტრუქტიულ-დეკორატიული კომპოზიციები, რომლებიც მასალათა მეტად საინტერესო სინთეზით გამოირჩევა. აქ გამოყენებული თითოეული ობიექტის ფაქტურა უკვე თავისთავად მხატვრული ინფორმაციის მატარებელია, ხოლო მათი განლაგების **რითმი** ქმნის მრუდისა და სწორი ხაზის ურთიერთობების მრავალფეროვან ვარიაციებს. ამ სერიის თითოეული კომპოზიცია (სურ. 3, 4.) გამოირჩევა დახვეწილობით და სივრცის საუცხოო ორგანიზებულობით. ასახული ობიექტების მიერ შექმნილი „მოძრაობები“ ქმნიან ფონის სასურათე სიბრტყეზე დაბალანსებულ და ინფორმატიულ ფორმათშორის სივრცეებს. ქვემოთ წარმოდგენილ კომპოზიციას ახასიათებს, ობიექტებიდან დაცემული ჩრდილებისა და საკუთარ

შიდა სიბრტყეებზე დამაგრებული, ობიექტებიდან არეკვლადი სინათლით შექმნილი *რითმი*.

ცხადია, რომ *რითმული* აგება სიღრმეში გვაძლევს ეფექტურ მესამე განზომილებას ორგანოზომილებიან სასურათე სიბრტყეზე. სწორედ ამგვარი სურათის სიღრმისაკენ მიმართული *რითმის* ხასიათდება *ღაერთ კაკაძის* სერია „*ბრეტანის*“ კომპოზიციები. ნიშანდობლივია, რომ *შლვა ქაქუძის* პარიზის პერიოდის შემოქმედებაშიც შეიძლება მოვიძიოთ *რითმის* გაცნობიერებული გამოყენების მაგალითები. ამ მხრივ საინტერესოა მხატვრის ფერწერული ტილო „*ქალაქი (რესტორანი)*“ (სურ. 5, 6.), სადაც სხეულებრივ-სავნობრივი მოძრაობა დიაგონალურად განაწილებული ფორმების მონაცვლეობით ე. წ. დიაგონალური *რითმით* არის მიღწეული. სურათის მუქ ფონზე, კომპოზიციის წინა და შუა პლანზე, მკვეთრად გამოყოფილია ქალთა თეთრი შიშველი ხელების დიაგონალური მოძრაობები და მათი მონაცვლეობა. ეს მძლავრად იპყრობს დამთვალეობის მზერას და ხელს უწყობს აღმქმელის თვალის გადაადგილებას სურათის შუა ზედა ნაწილში მდებარე ფიგურებისაკენ, ანუ კომპოზიციური ცენტრისაკენ. ამგვარი *რითმით* შეკრული კომპოზიციური წყობა სურათს სძენს სიღრმისეული სივრცის განსაკუთრებულ შეგრძნებას და ძლიერ დინამიკას.

როგორც ცნობილია გასაბჭოებულ საქართველოში, ისევე, როგორც მთელ საბჭოეთში არსებული პოლიტიკური იდეოლოგია მოითხოვდა, ალბეჭდილიყო ხელოვნებაში სოციალისტურ-კომუნისტური იდეალების მქონე შინაარსი. მხატვრობა იქმნებოდა მასებისათვის, რომლის ენას განსაზღვრავდა, ფაქტობრივად, შინაარსის გადმოცემაზე ორიენტირებული, ე. წ. „დავარცხნილი“ მხატვრობა. ამ დროს არსებულ აუცილებელ მოთხოვნას წარმოადგენდა: სიუჟეტის თხრობითობა, მაქსიმალური მიმსგავსება, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიზმი და ყოფითი ან ისტორიული მრავალფეროვანი კომპოზიციების შექმნა. სოცრეალიზმის ასეთი სახე ხშირად ნატურალიზმის იერს იძენდა. ბუნებრივია, ასეთ ვითარებაში ნაკლებად

მოთხოვნადი იყო ისეთი მხატვრული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენება, რომლებიც სურათს საკუთარ სამეტყველო ენას სძენდნენ. შედეგად მხოლოდ ძალიან ცოტა ქართველმა მხატვარმა შეინარჩუნა სურათის კომპოზიციურ წყობაში **რითმის** გამოყენების მიმართ გაცნობიერებული მიდგომა.

საინტერესოა, ამ მხრივ, ქართველი მხატვარების 50-იანელთა თაობის გამოცდილება. ამ წლებში მოღვაწე მხატვართა ნამუშევართა შორის **რითმის** გამომსახველობის განსაკუთრებულობით გამოირჩევა ცნობილი ქართველი ფერმწერის **აეთო ვარაზის** სურათები და კოლაჟები. ქვემოთ წარმოდგენილია **აეთო ვარაზის** ქალის პორტრეტი „**მბნარე**“ (სურ. 7, 8.) მისი სხეულის ფორმების დიაგონალური მიმართულებით მონაცვლევა, გამძაფრებულია ვერტიკალურ ფორმებთან შეპირისპირების მეთოდით. პორტრეტში გამოყენებული დიაგონალური **რითმით** მიღწეულია სხეულის მოძრაობის ეფექტი და წყნარი შინაგანი განწყობა.

კომპოზიციაში „ვიოლინო“ (სურ. 9, 10.) კი გამოყენებულია სწორი და მორკალული ფორმების **რითმული** შეპირისპირება. აქ ცენტრალური გამოსახულების ვიოლინოს გრიფი ქმნის კომპოზიციის ვერტიკალურ ღერძს, რის გარშემოც ოსტატურად ვითარდება ვიოლინოსა და სანოტო ფურცლების თანმიმდევრული აბსტრაგირება, რითაც გვეძლევა მორკალული და სწორკუთხოვანი ფორმებით შექმნილი **რითმი**.

ამავე თაობის ქართველ მხატვართა შორის აღსანიშნავია **ზურაბ ნიყარაძის** შემოქმედება, რომლის ფერწერულ ნამუშევრებში **რითმის** უდავოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. **რითმის** გამოყენების თვალსაზრისით საინტერესოა მხატვრის ფერწერული ტილო „**ღღის დასაწყისი**“ (სურ. 11, 12.). კომპოზიცია აგებულია სიმეტრიის უხილავ ვერტიკალურ ღერძზე. სურათის უკანა ფონზე კონტრასტული, ვერტიკალური სიბრტყეები აქცენტირებენ ორი ქალის ფიგურის სიმეტრიულ განლაგებას. ამასთან, ორად არის გაყოფილი წინა პლანიც, სადაც ერთგვარ მოძრაობაში მოყვანილი საგნებია განთავსებული. საგანთა დინამიკა კი, თავის მხრივ,

უპირისპირდება ქალთა მასიური სხეულების სტატიკურობას. სწორედ ეს ურთიერთსაწინააღმდეგო ფაქტორები ეფექტურად წარმოაჩენენ კომპოზიციის ვერტიკალურ *რითმს*.

რითმის გამოყენების თვალსაზრისით აღსანიშნავია აგრეთვე მხატვარ *გურამ (ზიტა) ქუთათელაძის* პასტოზური მონასმებით შესრულებული პეიზაჟი „*ვეიანი შემოდგომა*“, სადაც ეფექტურად არის გამოყენებული როგორც ფერის, ისე ფორმის შეპირისპირების ხერხი. ფორმის მხრივ, ეს გამოიხატება წინა პლანზე გამოსახული ნათელ ფერთა შეხამებით შესრულებული მომრგვალებული ხეების და შუა პლანზე განთავსებული მუქი, წაგრძელებული ფორმის ხეთა ვარჯების დაპირისპირებით. ამასთან ერთად, სურათში მოქმედებს კიდევ ერთი ურთიერთსაპირისპირო ფაქტორი, – როგორცაა ცისფრისა და ნარინჯისფრის დაპირისპირება, რაც ღია ცისფერი ხეების და მუქი ნარინჯისფერი სახურავების კონტრასტული ჰარმონიზაციით არის მიღწეული. როგორც ვხედავთ, კონტრასტების ჰარმონიზაცია მთლიანად იტვირთა *რითმს*. კომპოზიცია აგებულია ვერტიკალური და ჰორიზონტალური *რითმის* მონაცვლეობით, – შუა პლანის ხეების მუქი ვერტიკალებისა და უკანა პლანის ნარინჯისფერი სახურავების აღმნიშვნელი ჰორიზონტალური ლაქების ოპერირებით.

წარმოდგენილი პეიზაჟის („*შემოდგომა*“) კომპოზიცია (სურ. 13, 14) შექმნილია პასტოზური დიაგონალური მონასმებით და ცალსახად აწყობილია ლაქობრივ *რითმზე* სურათში ოქროსფერი შემოდგომის განწყობა და მცენარეული საფარველის „მოდრობა“ მიღწეულია დიაგონალური მონასმებით, რომლებიც გადმოსცემენ ცოცხალი ბუნების განუმეორებელ მდგომარეობას და სურათს იმპრესიონისტულ განწყობას სძენენ.

რითმის განსაკუთრებულ როლს კომპოზიციის აგებაში დიდი ყურადღება მიაქციეს აგრეთვე XX საუკუნის 80-იან წლებშიც. როგორც ცნობილია „პერესტროიკასთან“ ერთად ქართულ საბჭოთა მხატვრობაში მოხდა რამოდენიმე მნიშვნელოვანი მოვლენა:

ა) მოიხსნა მოთხოვნა სოციალისტური და ლიტერატურული შინაარსის მქონე კომპოზიციებზე;

ბ) ზოგადად, ქვეყნის საზღვრების გახსნასთან ერთად, უცხოეთიდან საქართველოს ეწვია ხელოვნების არა ერთი კრიტიკოსი და სამხატვრო გალერეის მეპატრონე, რათა გასცნობოდნენ პოსტსაბჭოურ ქართულ მხატვრობას და შეეძინათ მხატვართა ნამუშევრები. ამასთან ერთად, მხატვრები მიიწვიეს საზღვარგარეთ, სადაც მოხდა მათი ნამუშევრების გამოფენა, შესყიდვა სხვადასხვა კოლექციონერისა თუ გალერეების მიერ;

გ) ავანგარდისტულად განწყობილ ახალგაზრდა მხატვრებს შეექმნათ შესაძლებლობა უშუალოდ გასცნობოდნენ თანამედროვე უცხოელ მხატვართა ნამუშევრებს და მათ შემოქმედებით გამოცდილებებს საზღვარგარეთ;

დ) საქართველოში იქამდე არაღიარებული თანამედროვე მხატვრობა გახდა მოთხოვნადი, რამაც სტიმული მისცა ახალგაზრდა ქართველ მხატვრებს დაეწყოთ გამომსახველობითი ხერხების (ფერის, ხაზის, ფორმის, სინათლის, რითმის და ა. შ.) აქტიური ახლებური ძიება;

რითმის განსაკუთრებული შეგრძნების თვალსაზრისით, პირველ რიგში, აღვნიშნავ **ირაკლი ფარჯიანის „მეტაფიზიკური ლანდშაფტის“** სერიას, (სურ. 15, 16.) რომელიც ვერტიკალური ფორმების მონაცვლეობის შედეგად შექმნილი **რითმით** ხასიათდება. მხატვარი მეტაფიზიკურობის იდუმალების მისაღწევად, ერთდროულად იყენებს ფორმისა და სივრცის სამგანზომილებიანი და ორგანზომილებიანი მოდელირების ხერხებს, რაც მესამე, – სრულიად სხვა, არამიწიერი იდუმალი განზომილების განცდას ბადებს. კონტრასტული – ნათელით და ბნელით, ნარინჯისფრით და ლურჯით მოდელირებული ფიგურები, ქმნიან განსაზღვრულ რითმულ მონაცვლეობას სივრცეში, რაც მათ მისტიკურ და სულიერ შინაარსს სძენს. ეს, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მსგავსი უსულო ფორმები შინაარსობრივად მრავლისმეტყველ მნიშვნელოვნებას იძენენ და სრულიად გასულიერებულ ფიგურებად გადაიქცევიან. პეიზაჟის

არამიწიერება მძლავრად არის აქცენტირებული სინათლით მოქსოვილი ფორმათმორისი იღუმალი სივრცეებით და ბნელის ფრაგმენტებით, რაც თავის მხრივ, სურათში უდროობისა და გარინდების ატმოსფეროს განწყობას ქმნის.

ფერმწერ **ლევან ჭოლოშვილისათვის** დამახასიათებელია კომპოზიციის სივრცისა და ფორმის მეტად ორიგინალური გადაწყვეტა. მის კომპოზიციებში, წარმოდგენილი ფორმისა და განათების მონაცვლეობა, ქმნის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელ **რითმს**.

კომპოზიცია **„ბაქრაძეები“** (სურ. 17,18.) ნათელი და მუქი არეების კონტრასტულობით, ხოლო თვით პორტრეტები – ღრმა მეტყველებით გამოირჩევა. სიბრტყობრივად გადაწყვეტილი ადამიანთა ვერტიკალური ფიგურების სტატიკურობა დაძლეულია ლაქობრივი შუქ-ჩრდილის კომპოზიციური განაწილებით, რაც თავად იწვევს ფორმათა ერთგვარ „ამოძრავებას“. სურათის კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში მოზრდილთა თაობის ფრონტალური ფიგურების მონაცვლეობა დაბლანსებულია კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილის სიღრმეში მიმავალი, საგვარეულოს ბავშვთა ფიგურების **რითმული** განლაგებით. საბოლოოდ სურათის ორივე მხარეს მოქმედ **რითმს** შეაქვს დინამიკა კომპოზიციაში, ამთლიანებს და აკავშირებს მის თითოეულ კომპონენტს.

მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში ნათლად იგრძნობა კედლის მხატვრობის ზეგავლენა. ზოგადად მის სურათებში ფერის ტონალობა და სინათლის კონტრასტულობა დაწეულია, რაც მთლიანობისა და ჰარმონიულობის განცდას ბადებს. მისი სასურათე სიბრტყეები თითქოს „მოჩუქურთმებულია“ სინათლით და ხაზში შესრულებული ნატიფი, ჰაეროვანი ფორმებით. სურათის სივრცე იქმნება კვალით, რომელსაც ტოვებს მხატვარი თავისი განსაკუთრებული ემოციური მუხტის მეშვეობით. ხაზის მოძრაობები ითვისებენ მთელ სასურათე სიბრტყეს და თითქოს ქარგავენ მას.

სურათი **„ასკილის“** (სურ. 19, 20.) კომპოზიცია მხატვრისათვის დამახასიათებელი ესთეტიური და

სტილიზირებული ფორმებით არის შექმნილი. ეს არის მცენარეული, მზარდი, ცოცხალი ფორმის სიმეტრიული და ნატიფი გადაწყვეტა. ასკილის ბუჩქის წითელი ნაყოფი და მწვანე ფოთლები, თავისი კონტრასტულობით სურათში ქმნიან შიდა სინათლეს, ხოლო ფერის პერსპექტივა (წინ წამოწეული წითელი ფერის ფაქტორი) სურათის სივრცის სიღრმეს. კომპოზიციის **როთმი** შეინიშნება ერთი მხრივ, პირობითად გამოსახული ნიადაგის და ასკილის ბუჩქის მორკალული ფორმების მონაცვლეობაში, ხოლო მეორე მხრივ, თავად ბუჩქის სტრუქტურაშიც: წითელი ნაყოფის და ტოტების დახვეწილ განაწილებაში.

გელა მანჯავიძე კი თავის ფერადოვანი ჟღერადობის კომპოზიციებს თბილი ფერების ნახევარტონებით და კონტრასტებით ქმნის. მხატვარი ობიექტზე მიმართული შუქისა და დაცემული ჩრდილის გარეშე აღწევს საგნობრივი სამყაროს მოცულობას და სასურათე სივრცის ატმოსფეროს განცდას. ქვემოთ წარმოდგენილი ფერწერული ტილო **„სახლი“** (სურ. 21, 22.) შექმნილია ლაქობრივი სიბრტყეების კომპოზიციური განაწილების პრინციპით. ეფექტურად არის გამოყენებული ფანჯრების ლაქობრივი მონაცვლეობა და სიმეტრიული განლაგება. აქ გამოყენებული ფერის ლაქობრივი **როთმი** ქმნის კომპოზიციის დინამიკურ სივრცეს. ის თავის მხრივ ჰმატებს ფერს ჟღერადობასა და მეტად ამბაფრებს სურათში მოქმედი ნარინჯისფრისა და ლურჯი ფერის კონტრასტულობას. ცნობილია, რომ ხელოვანები შემოქმედების პროცესში წარმოსახვის (იმაგინატიურობის) და მოძრაობის მძაფრი განცდისათვის, ხშირად მიმართავენ მუსიკით ინსპირაციის ხერხს. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკის თანხლებით შექმნილი სურათები უდავოდ გამოირჩევა განსხვავებული ხარისხობრივობით. ერთ-ერთი ასეთი მხატვართაგანია **ვახუშტაძე**. ჩვენ მიერ წარმოდგენილი კომპოზიცია **„გარიყრაჟი“** (სურ 23, 24.) გამოირჩევა თავისი შინაარსობრივი სიმბოლურობით და ფორმის არაორდინარულობით. სურათში ასახულია იდუმალი სამყაროს მდგომარეობა, რომელიც დედამიწის ოთხი

ელემენტით წარმოგვიდგება: ჩამავალი ცეცხლოვანი მზე, წყნარი წყლის ზედაპირი, მიწის უცნაური რელიეფი და მისტიური სინათლით გაჟღენთილი ჰაეროვანი სივრცე. კომპოზიციის წინა პლანს ამკვეთრებს მუქი მეწამულით განათებული მიწა და ხეების *რითმული* განლაგება. ამავე დროს თვალი ძლიერ კონცენტრირდება, ჩამავალი მზის წითელ სინათლეზე სურათის უკანა პლანზე ასახულ და ბურუსით მოცულ, მეწამულით შეფერილ ხეების ტოტებზე.

კომპოზიციაში სიმბოლური დატვირთვით არის გამოყენებული, როგორც მეწამული ფერის, ისე სპირალური ფორმის კუმშვის თვისობრიობა. თავიდანვე სურათის დამთვალეირებლის მზერას იპყრობს სამი ფაქტორი: წითელი ფერის აქტიურობა; სპირალური ფორმის კონტრასტულობა; ხეებისა და ცხოველების *რითმულობა*. ასე იქმნება მოცემულ კომპოზიციაში მოქმედების ჰაეროვანი შიდა სივრცე, სადაც სპირალური ფორმის კუნძულის ცენტრისკენ, წყლის დასაღვეად ცხოველთა ჯგოგი მიემართება. თანაბარი ინტერვალებით დაშორებული ცხოველთა და ხეების მონაცვლეობა ქმნის, თითქოსდა მუსიკალურ ჟღერადობისა და მარადიული მოძრაობის არაერთგვაროვან *რითმი*.

დასკვნის სახით თუ ხელოვნებათმცოდნე ე. ვოლკოვას დავეყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ *რითმი* კომპოზიციაში ასრულებს რთულ ესთეტიკურ ფუნქციას:

ა) ხელს უწყობს ადამიანის ფსიქოლოგიური სისტემის ადეკვატური მხატვრული სტრუქტურის შექმნას;

ბ) ანაწევრებს და ინტეგრირებს შთაბეჭდილებას, ქმნის მის დინამიკას მოლოდინის და მოულოდნელობის ეფექტის ფონზე;

გ) მრავალი შეპირისპირების და ანალოგიების მეოხებით მაღლა სწევს ნაწარმოების ექსპრესიულ-სემანტიკურ შიგთავსს;

დ) რაც მთავარია, სწორედ *რითმი* აერთიანებს მრავალგვარ კომპონენტს ერთ მთლიანობაში განსაკუთრებული მოწესრიგებულობისა და გამომსახველობის მეშვეობით,

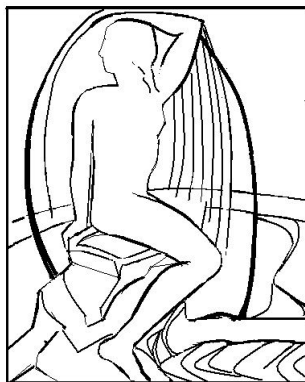
განახორციელებს კომპოზიციის იდეურ-მხატვრულ შინაარსს.¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Е. В. Волкова. „Произведение искусства - предмет эстетического анализа“, изд. Московского Университета, 1976.
- 2. Н. Волков. „Композиция в Живописи“, „Искусство“, Москва, 1977.
- В. Кандинский . „Точка и линия на плоскости“, изд. Азбука класика, Санкт- Петербург, 2000.
- R. Kutzli. *Entfaltung Schopferischer Krafte Durch Lebendiges Formenzeichnen*, Verlag „Die Kommenden“, Freiburg.

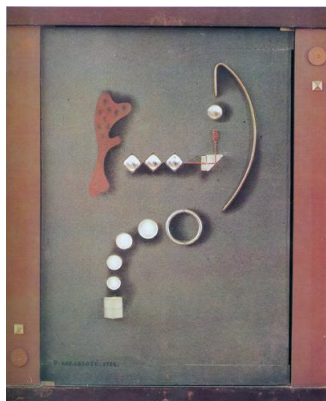


(სურ. 1.) ლ. გულიაშვილი
გაზაფხული, ტილო, ზეთი.

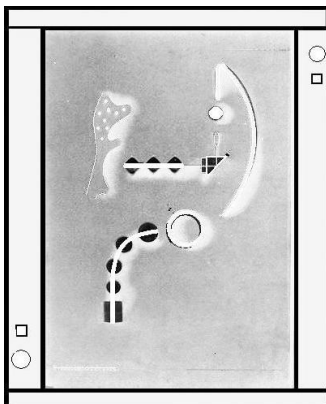


(სურ. 2.)

¹ Е.В. Волкова, „Произведение искусства - предмет эстетического анализа“, изд Московского Университета 1976, გვ.259



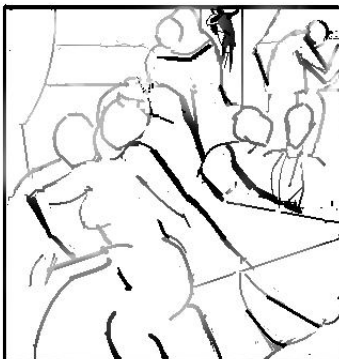
(სურ. 3.) დ. კაკაბაძე, კონსტრუქციულ
დეკორატიული კომპოზიცია, ხე, მინა,
ლითონი, ტემპერა.



(სურ. 4.)



სურ. 5 შ. ქიქობე ქალაქი, ზეთი, ტილო



სურ. 6



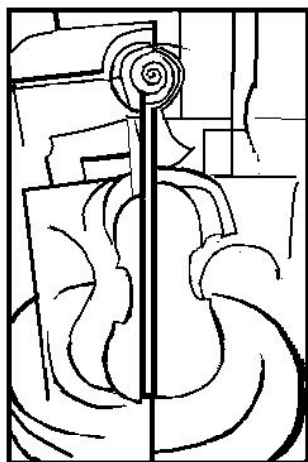
სურ. 7. ა. ვარაზი, მძინარე, ტილო, ტექსტილი, ზეთი.



სურ. 8.



სურ. 9. ა. ვარაზი კომპოზიცია ვიოლინოთი, ტილო, ხე ზეთი.



სურ. 10.



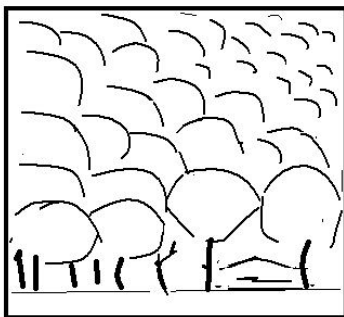
სურ. 11. ზ. ნიჟარაძე, დღის
დასაწყისი, ტილო, ზეთი.



სურ. 12.



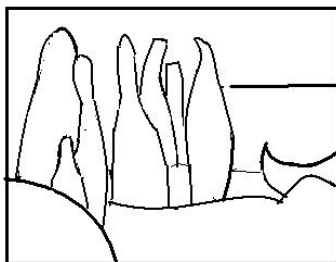
სურ. 13 გ. ქუთათელაძე,
შემოდგომა, ტილო ზეთი.



სურ. 14



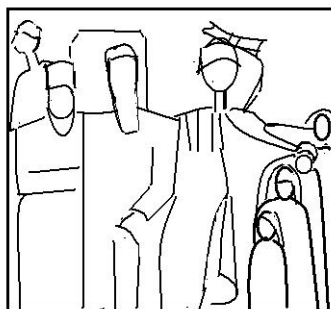
სურ. 15 ი. ივარჯიანი, მეტაფიზიკური
ლანდშაფტი, ქაღალდი, პასტელი.



სურ. 16



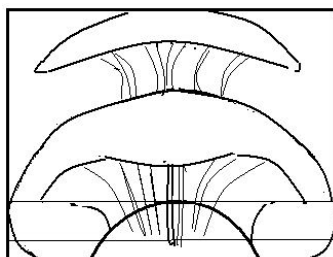
სურ. 17 ლ. ჭოლოშვილი
ბაქრაძეები ტილო, ზეთი



სურ. 18



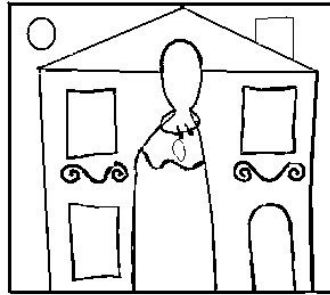
სურ. 19 მ. აბრამიშვილი,
ასკილი, ხე, ლეკვასი



სურ. 20



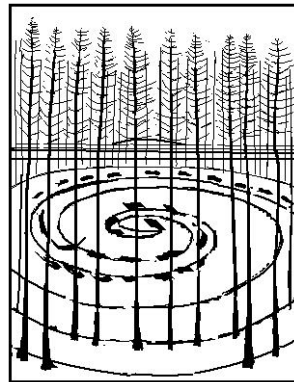
სურ. 21 გ. მანჯავიძე,
სახლი ტილო, ზეთი.



სურ. 22



სურ 23 ვია ბულაძე
გარიჟრაჟი ტილო, ზეთი



სურ. 24

სქემები ეკუთვნის ავტორს.

ავტორთა შესახებ

თამარ ცაგარელი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატრმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და კავკასიის უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სკოლის მოწვეული ლექტორი.

1993 წ. დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი, 2000 წ. თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სინქრონული თარგმანის განყოფილება, 2002 წ. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი.

2004-2006 რედაქტორი საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო კრებულის „თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი“. 2004-2006 საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს სამეცნიერო სექტორის უმცროსი მეცნიერთანამშრომელი. 2006-დღემდე საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორის თანამშემწე.

აგტორია 20-მდე სამეცნიერო, 50-მდე საგაზეთო სტატიის. თარგმნილი აქვს რამდენიმე წიგნი. 2003 წ-დან დღემდე მონაწილეა სახლის ქსელის წევრი (ა.შ.შ), პროგრამის “ჩვენ ყველას შეგვიძლია” კოორდინატორი.

2010 წელს მიენიჭა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ჯილდო საუკეთესო რეცენზიისთვის.

მიხეილ კალანდარიშვილითან ერთად, მუშაობს „დრამის თეორიის“ სახელმძღვანელოს შექმნაზე.

ტელ: + 995(32) 299 94 11

ელ-ფოსტა: tamaratsagareli@gmail.com; tamaratsagareli@yahoo.com

ლაშა ჩხარტიშვილი - ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი და ამჟამად უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მკვლევარი. ამჟამად ხელმძღვანელობს არასამთავრობო ორგანიზაციას „თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრს“. არის ხუთი წიგნის და ოთხსამდე სამეცნიერო

შრომისა და თეატრალური რეცენზიის ავტორი. 2004 წლის საუკეთესო სტუდენტი თეატრმცოდნე და 2005 წლის საუკეთესო თეატრალური რეცენზიის ავტორი. იგივე ჯილდო მიიღო 2011 წელს, როგორც წლის საუკეთესო თეატრალურმა კრიტიკოსმა.

მაია ლევანიძე - კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. 1991 წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კინომცოდნეობის ფაკულტეტი. 2003-2010წწ მუშაობდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის წამყვან მეცნიერ თანამშრომელად, 1993-2007, 2009-10წ.წ ამავე უნივერსიტეტში პურდავოვად.

1996 წლიდან დღემდე კითხულობს ლექციებს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლებში.

2002 წ. დაიცვა დისერტაცია თემაზე: „ქართული საოპერატორო ხელოვნება: ტრადიციები, ძიებანი“. მონაწილეობს არაერთ საერთაშორისო და ადგილობრივ კონფერენციებში, არის 30- მდე სამეცნიერო სტატიის ავტორი.

მანანა ლეკორაშვილი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. დაამთავრა მოსკოვის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტი (ვეიკი). 1994 წლიდან ეწევა პედაგოგიურ და სამეცნიერო საქმიანობას შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში.

ტელ: + 995 (32) 76 61 98

E-mail: manon@pochta.ru; manon_lek@yahoo.com

ნინო სანადირაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის სახელმწიფო უნივერსიტეტი – ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტი – ასოცირებული პროფესორი.

el-fosta: nimisanadiradze@gmail.com

LESSING AND HAMBURG'S DRAMATURGY"

Summary

Presented work is the section of science research, which is called "the theory of drama and theatre". This kind of manual hasn't been created yet in the space of Georgian science of the theatre and we its authors are trying to review and represent the development of the theoretical aspects of each epoch of drama and theatre completely, for having future theatre critics, the students' of Humanitarian specialty or interested persons' the ability of observing and creating the real picture of development of the theatre contemplation by the theoretical point of view. (the doctor of art study, the theatre critic Mikheil Kalandarishvili and the doctor of art study and the theatre critic, Tamar Tsagareli)

This time, I will keep the readers attention to the prominent representative of pre-classical and classical German theatre, German writer, enlightener Gotthold Ephraim Lessing and his "Dramaturgy of Hamburg", which is the collection of reviews created by the order of Hamburg National Theatre and is the first fundamental theoretical work of German theatre. (He was the reviewer of Hamburg National Theatre). He revealed the Aristotele's falsely understanding issue in the French classicism, formed his own view towards the dramaturgy of ancient period – Greece classics, examined the Shakespeare and created the well-grounded theory and practical instructions of the German drama. Lessing singled out the German drama from the submission of the French drama. He went out against the French classicism and gave the means of perspectives to the German theatre and drama. His critical letters played a significant role in creation of German national theatre.

ABOUT AUTHOR

PhD. Art critic. Invited lecturer at the Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University and Caucasus School of Humanities (Caucasus University)

Graduated from Tbilisi State University and from Shota Rustaveli Theatre and Film State University, Faculty of Theatre Studies.

She was a leading science – worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University’s scientific research center, theatre historian.

She Works in theatre history and criticism. She is an assistant of Shota Rustaveli Theatre and Film University’s rector.

She has translated of some books; she is the author of about 20 scientific works and 150 reviews.

Since 2003 Member of Youth house network. She gained grant from “Youth house”(USA). She is a coordinator of the program of “All kind of mind”.

Tamar Tsagareli is laureate of Society for Georgia Theatre (Creative Union) for the best review (2009-2010 seasons)

Tel: + 995(32) 299 94 11

E-mail: tamaratsagareli@gmail.com;

tamaratsagareli@yahoo.com

Lasha Chkhartishvili

Ilia State University

Ph.D Student

AMERICAN-GEORGIAN REALITY

Summary

John Steinbeck's artistic world and his characters go beyond American boundaries; they are as familiar in the transatlantic world as they are for Americans themselves. The reinterpretation and transformation of older literary sources or plots is a commonly used device in the post-modern world of literature. From the second half of the 20th century it became popular to make the so-called "secondary literature". It is true that the origin of this process can be traced back as early as classical antiquity, but in the post-modern era, this process acquired a different shape manifested by the invention of a completely new plot or – the "continuation of the story" based on the older text.

Rezo Kldiashvili's dramatic text *Pilon*, inspired by *Tortilla Flat*, provides an interesting example. Its theatricality has been proven by the fact that it has been staged three times in Georgian theatres and the value of the dramatic text depends on its theatrical/performance possibilities as it is written to be staged.

Pilon was written in 2005 as a mono-play, but in 2007, at the request of the Poti Theatre and stage director Irakli Gogia, new characters were added to this mono-play. So far there are three stage versions of this play in Georgian theatres: Atoneli Theatre (directed by David Nikoladze) whose premier was held on November 5, 2005; Poti Valerian Gunia State Drama Theatre (directed by Irakli Gogia), and premiered on August 26, 2007), The Theatre of Georgian Technical University (directed by

Nugzar Butskhrikidze) with its premier held on June 8, 2011).

As far as the transformation of the protagonist is concerned, the Georgian Pilon retains many characteristic traits of Steinbeck's Pilon, but the invention of a new, secondary plot added many new features to the character. For instance, he is more a goal-oriented man than a dreamer (he is confident that he will discover the hidden treasure). On the other hand, he loses his feeling of dignity and honor, though he is trying hard to regain it. After the end of the friendship, Kldiashvili's Pilon becomes more tolerant and the process of cognition starts.

The Georgian playwright leaves Pilon's many characteristics unchanged. The other traits of the character are predetermined by the invention of the new plot which is a kind of continuation of the story, a kind of bridge to Pilon's future-life. The following episodes of his life show that he becomes much more tolerant. In his monologues, we read his confessions and evaluations of his past life after 11 years. He concludes that he has not changed...

Rezo Kldiashvili's play is like a strange and unusual dream in which the way of life of one man is reevaluated and summed-up. The playwright manages to retain the traits of Steinbeck's protagonist and simultaneously shows new, unknown sides of the character. In the play the protagonist meets old and new characters after several years. Pilon's actions are limited to meeting his dead friends who look like some kind of spiritual beings. The dialogue between them triggers much sadness and at the same time provides the key to the new criteria of human values. This text is actual in contemporary Georgia where people become more and more estranged and alienated from each other in the era of globalization.

ABOUT AUTHOR

Lasha Chkhartishvili - is a doctorate student and works at the Modern Georgian Research Center of Ilia State University in Tbilisi, Georgia. He is also the director of LTD Modern Georgian Theatre Research Center. He is the author of five books and of 400 reviews. He was awarded the best student of theatre history in 2004, and his theatre review was awarded as the best of the year 2005 in Georgia.

Maia Lavanidze

**GENERATION LOST IN THE WAR OR WALK
IN KARABAKH**

Summary

Moral and social-political processes existing in the society and reality are deliberated in different aspects, forms and styles in modern film art. In the process of development of realistic tendencies two main stages are distinguished which can be conditionally called the Crisis Period and the Period of Crisis Overcoming. The first stage is the result of the social-political and cultural processes which took place in the 1980s-90s of the 20th century: collapse of the soviet totalitarian regime, fighting for independence, interior wars, chaos, etc. exert certain influence on the reasoning, lifestyle and peculiarities of the society. Rapid development of the existing situation hampered the process of evaluation, reevaluation, description of the reality and its shaping in the proper form. In fact, the existing tabooed subjects were not publicly discussed, even the slight attempt to break the stereotypes and dogmas. The tendency of superficial reflection of accumulated problems formed new cliches in the society. If we compare so called “the Crisis Period”, we can see that nothing was changed. The problem of dramaturgy, giving ideas an inappropriate form, style and form, is topical even nowadays. If in the last century it was possible to speak about “form-creative”, “realistic” tendencies, nowadays it can be said that the realistic style is becoming of high-priority.

The trilogy “Walk in Karabakh”, “The Conflict Zone” and “The Last Walk” is the attempt to realize the reality of the 1980s-90s and its results in different aspects. It tells us about the war and “the situation in Tbilisi”, the process of their mutual influ-

ence. The peculiarity and specifics of the modern “situation in Tbilisi” which formates a person, his mental reasoning and life-style are distinctly described in each film. These films created in different years show the gradual changes in the society.

ABOUT AUTHOR

Doctor of Art Science. Graduated from the Moscow State Institute of Cinematography (VGIK, 1993). Area of interest: Genre Theory, Media Studies. Since 1994 she has been engaged in pedagogical and scientific activities of Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

Tel: + 995 (32) 76 61 98

E-mail: manon@pochta.ru; manon_lek@yahoo.com

**ON CRITICISM AND THE IMPORTANCE OF A
CRITIC**

Summary

Film criticism is the most alive, operative and wide-scale direction of film art interpretation and different branches of commentation. Its function is to keep an eye on and follow modern film process, its presentation to the audience, evaluation and analysis. Though, in the ongoing film process the borders of film criticism are often broadened without any justification, and the functions are often quite limited.

Advertisement is breaking into the area of modern criticism and the sphere of its influence which competes it with direct invasion in its functions. So called “Infomercials”, journalistic film review, “Letters on a Film” are taking place of a film critical analysis at more and more growing scales. The article gives the characteristics signs, functions, the area of distribution of each of them; the characteristic properties of criticism different from these forms are highlighted.

Deliberation of these properties leads to the conclusion that in case of any form (critical letters, a film review, a review or problem article, a creative portrait, an interview and a journalistic story: running commentary, from a clipping room, a dubbing room, etc.) of the activity of a critic, analysis is the main defining sign of the critical activity.

The letter discusses what film analysis mean, what stages it includes, what role it plays in “the opening” of a film, its “performance”, what influence it exerts on the current film processes which naturally lead us to the definition of functions of a film critic, his role in a film process and the properties which shall be characteristic to a good critic, to formation of

the criteria which are desirable to be harmoniously mixed in the personality of a critic.

ABOUT AUTHOR

Film critic, The doctor of Art Science.

Graduated from the Shota Rustaveli theatre and film state university in 1991, The faculty of Film critic. She was the lead scientist worker of the science research institute of Shota Rustaveli theatre and film state university from 2003 to 2010. Since 1996 she has been the lecturer in different universities.

In 2002 she maintained the thesis about: „Georgian operating art: traditions, searches“. She was taking part in many conferences. She is the author of nearly 30 scientific articles.

CULTURAL MANAGEMENT

Nino Sanadiradze

THE MEANING AND MODEL OF CULTURE POLICY

Summary

In the article briefly is examined essence of attitude of meaning culture and culture policy. The proposed work presents a descriptive analysis of negotiation of government policy and culture management, meaning of management differentiation in art sector and aims. This article analyses a variety of relationships between the cultural industries and cultural policy. A principal aim is to examine policies which are explicitly formulated as cultural (or creative) industries policies.

This article describes peculiarity about “cultural policy” describes, in the aggregate, the values and principles which guide any social entity in cultural affairs. In this article author argue for more theoretical discussion and empirical research into organizational and managerial dynamics of commercial cultural production. Their concern grows out of their observation that management research is neglecting cultural production as a serious object of investigation despite its economic, social, and political significance.

It seeks to address questions such as: how the cultural industries became such an important idea in cultural policy, when those industries had been mainly invisible in traditional (arts and heritage-based) policy for many decades. What different between government policy and culture policy? The article tries to argue about culture product and culture product management according consideration. For instance, a ministry of culture or arts agency might draft a policy articulating its goals and operating principles in supporting theater companies in various regions. However, we also need to consider a variety of other

ways in which cultural industries and cultural markets are affected by cultural policy, other than by government action which formally declares it to be cultural-industries or creative-industries policy.

ABOUT AUTHOR

PhD. Associated professor of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Georgian National Museum.

E-mail: ninisanadiradze@gmail.com

UNIVERSITY' Ph.D PROGRAM

Maka Vasadze,

Ph.D student

Head of the program: Prof. Mikheil Kalandarishvili

**ROBERT STURUA'S GEORGIAN SHAKESPEARIAN
PART I,
RICHARD III**

Summary

During the staging of the Georgian works, directors and actors should consider the issue how to make their chosen plays suitable for modernity, whether it answers or not the problems and question, which care and suffer to people. Reflection of epoch existence of defined country can represent the interest for the ethnography museum but not the theatre body and spectator.

Classical works always proves the human advanced ideas. The task and the goal of the director is to reflect these ideas in the art form. At the same time, opening the classic play is the same as finding a huge problems in it, which couldn't cause the emotion of the passion in spectator today.

Shakespeare is known in Georgia since the first part of the XIX century. Popularity of the English dramaturge is directly connected with the rise of the Georgian theatre culture. Shakespeare's understanding and staging process was coursing since the early 60s throughout theatre Universe of Soviet Union in a new way. Shakespeare's modern drama was also seemed from the theatre position of Brekht in the Rustaveli theatre of early 60s. Mikheil Tumanishvili accomplished Shakespeare's three play on the stage of Rustaveli theatre. "A midsummer night dream" (1964yr) "King Lear" (1960yr) and "Julius Caesar" (1967yr). Mikheil Tumanishvili was blamed the eclecticism, distancing from the traditions, mixing the different

performing manners in one play, changing the art position, being innovating and etc. (these remarks were mainly related to “ A midsummer night dream”). It is important that actors’ conditionality of playing was being criticized and such playing manners were being denied in the Drama theatre. This play was Mikheil Tumanishvili’s real failure in his creation, but one thing is certainly clear that we should search the leaders of staging and reading the Shakespeare’s Richard III in a new way in “A midsummer night dream”. Consciously or unconsciously Tumanishvili’s “Chinchraka” and “ A midsummer night dream” are impossible to not have influenced on forming the directing stylistics of Robert Sturua, though exactly eclecticism reigns nearly in all his plays, for what Tumanishvili was being criticized, among them is Richard III also.

Robert Sturua is staging Shakespeare’s Richard III in Rustaveli theatre, 1979. Some personages were disappeared in the play by the Sturua method reconstruction of tragedy. New heroes were appeared, text was specially shortened for this play. Zurab Kiknadze did a new prosaic translation, where Ivane Machabeli took part partially. New texts were added and five action of Shakespeare’s tragedy has been reduced in three acts. A number of scenes what are consistently given in Shakespeare’s play are merged in polyphonic plastics, that showed mutual communicational line of events, which might have become unknown for viewer.

Shakespeare exposed regulatories of struggling towards power and reflected its essence in his play “Richard III”. Shakespeare showed us so called “locked circle”, where Richard and his partners were acting. In his tragedy Shakespeare performed us the fighters against the Richard. For example, Richmond , who had appeared on the stage at the end of the play, struggled with Richard and defeated him, it was the benefit of kindness. Robert Sturua performed the Richmond as the partner of Richard. I think, director’s such decision more corresponds to

the modern epoch. Shakespeare's struggle by the interpretation of Sturua , which is directed against Richard is derived in the terms of private gain and satisfactory of own interests. Aren't people close to such degradation exactly in our time?

Cynicism and Violence are basic tools of struggle in Shakespeare. Exactly this was underlined by Robert Sturua in his plays. Robert Sturua presents us Shakespeare's tragedy in the form of tragic farce. Ofcourse everything what happens on the stage is tragedy . Human living in that way is tragedy as it is shown in the Richard III by Shakespeare, but the director is ironically watching the furious struggle of human for gaining the power, as if, he is even laughing at them. As if, he is observing everything with cold mind, estimating them their "creation" and creating the viewer the mean of estimation of current story on the stage. Determination of performance characterized in this way is appropriate as for art (I. Mshvelidze) but also musical (G.Kancheli) determination of the play.

Marika Mamatsashvili,

Ph.D student

Head of the program: Prof. Tamar Bokuchava

THE MYTH AND RITUAL WITH PETER BRUCK

Summary

The work of “International Centre of Theatrical Researches” established in 1970 was finalized by Bruck, with his show “Mahabharata”, which was created according to the Indian epos. After this step Shakespeare will be remembered and it will be followed by a bold experiment – making a show according to O. Sax’s book.

Any experiment is followed by a summarizing activity, according to which the efficiency of experiment is checked. Bruck’s work on the show “Mahabharata” has become one of such “summarizing activities”. The show made it clear, that the attempt of the “centre” had showed its product. The show had a great success and it consolidated Peter Bruck’s reputation as a public figure.

This folk epos written in the language of Sanskrit describes a history of fighting of two families and their allies at Hastinapura (present city Deli) in order to gain governance on the city. Despite of the fact that the players’ group comprised of different representatives of different races and that the episodes of the Indian’s life was described in the work, Bruck became bold enough to break these barriers; but he selected the actors according to the character of the Mahabharata heroes, from the point-of-view of a temperament and “type”.

Besides, such racial variety generalized the moral of the novel esoterically and as well as its philosophical content.

There was the only precision, which was pedantically followed by the director, this was the atmosphere, where the

action takes place. This was followed by the eastern, mainly by the old Indian rituals. The rituals were the sources to develop the original form of the show and the “Sensational Nature” of the entire show.

Working on “Mahabharata” has summarized the following step of Bruck’s explorations. The myths and archetype almost entirely solved the problem of filling “Empty Space” and “Vision of Invisible”.

Maia Lipartiani

Ph.D student

Head of the program: Prof. Giorgi Margvelashvili, Vasil
Kiknadze

**INTERDEPENDENCE OF BODY MOTION AND
DRESSING ACCORDING TO ALAN PIZA'S THEORY
AND MAX LUSHER'S TEST**

Summary

A parallel observation was carried out by us on the choreography from the point-of-view of interdependence of Alan Piza's theory and Max Lusher's test.

Alan Piza's symbols of body motions, mimicry and gesture were grouped into three parts taking into consideration their origin and means of perception: 1) conditional gestures, 2) conscious gestures and 3) unconscious gestures (these mechanisms will be discussed in details, as long as, based on the results of our observations, they are of decisive role, which in itself plays an important role in reaching a catharsis in the spectators).

Among unconscious gestures we can select three different models of behavior:

- a) The decision is being prepared; b) the decision is being accepted; c) the existed circumstance causes anxiety in the person – in order to find proper settlements for the target scenes and to certain chorographical passages with the help of proper nuances.

While recollecting Max Lusher's test of colors, we were oriented to the perception of the colors, by which it would be possible to differentiate:

- 1) Legend of the colors; 2) Conscious perception of the color and 3) Unconscious perception of the color (for

the latter we thought it appropriate to select the coupling colors for the wears with the same sign, just like the factor of color has a psycho-emotional influence on the person: conscious compliance of proper colors for the desirable psycho-emotional state – when desirable, of the real – when existed and of inner anxiety when dangerous).

According to the accepted results, in order to determine interdependence of body motion and dressing we referred to the grouping of conditional, conscious and unconscious gestures and color perception and in case of unconscious motivations – we referred to the desirable conditions and conditions evoking anxiety and presented these conditions for the purposes of creating parallel or contrast symbioses in accordance with chorographical plot!

Tamar Sarchimelidze,
Ph.D student
Head of the program: Prof. Irina Abesadze

SIGNIFICANCE OF RHYTHM SUBJECT IN PAINTING WORKS COMPOSITION

Summary

The integrity is appearing from existence of certain uniformity, consonance, similarity, analogy of the components. Thereby the significant means to create the artistic unity and integrity is the rhythm.

Rhythm (Greece - *rhythmos*) is the regular periodic recurrence of identical or analogous phenomena, elements and relations in space or time. Rhythmical processes define the wide sphere of actuality: there could be discussed the rhythms of cosmic phenomena, rhythms of inorganic nature (surf, crystal facets), repeated, rhythmic cycles of plant world, periodicity in the field of industry and communications, or the rhythms of human organism (“physiological watch”, rhythms of brain or metabolism, breathing, heart beat).

Classic aesthetics considered rhythm presence to be of the signs to beauty. There is no art without rhythm. Rhythm of the arts is naturally closer to the principles of reiteration in organic world, rather than machines and mechanisms. Artistic rhythm is always correlated to psycho-physiological abilities and reactions of human being, and tends to be adequate to them. It is impossible to ignore the great activity of rhythmical variability in modern arts, as well as raising complexity of the rhythmic compositions. Invariable recurrence in the arts has rather qualified limits, beyond which our perception starts to feel tedious monotony. In many particular sciences about arts the rhythm conception is nowadays interpreted in the wide

sense. It might be various types of recurrence in the arts: subject scope, situations, description details, color spots, graphic lines, tunes etc. In space arts there is a problem of rhythm interruption (limited repetitions of the elements reoccurred, creation of the center, highlighting of framing objects). "Interruptions" of rhythm, rhythmic accents, interstices and tightening are the distinct peculiarities of the arts.

Rhythm is carrying out the aesthetic function of the complex artistic structure, the most adequate to human psychophysiological systems; it separates and integrates the impression, adding dynamism in the effect of expectation and suddenness, raises expressiveness and semantic capacity of the artwork due to numerous correlations and analogies, incorporating diverse components in a uniform object, and in the end embodying the artistic idea as expressive means of unique order.

Theory subjects in the present article are illustrated with pictorial examples of Georgian and European artworks.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40